

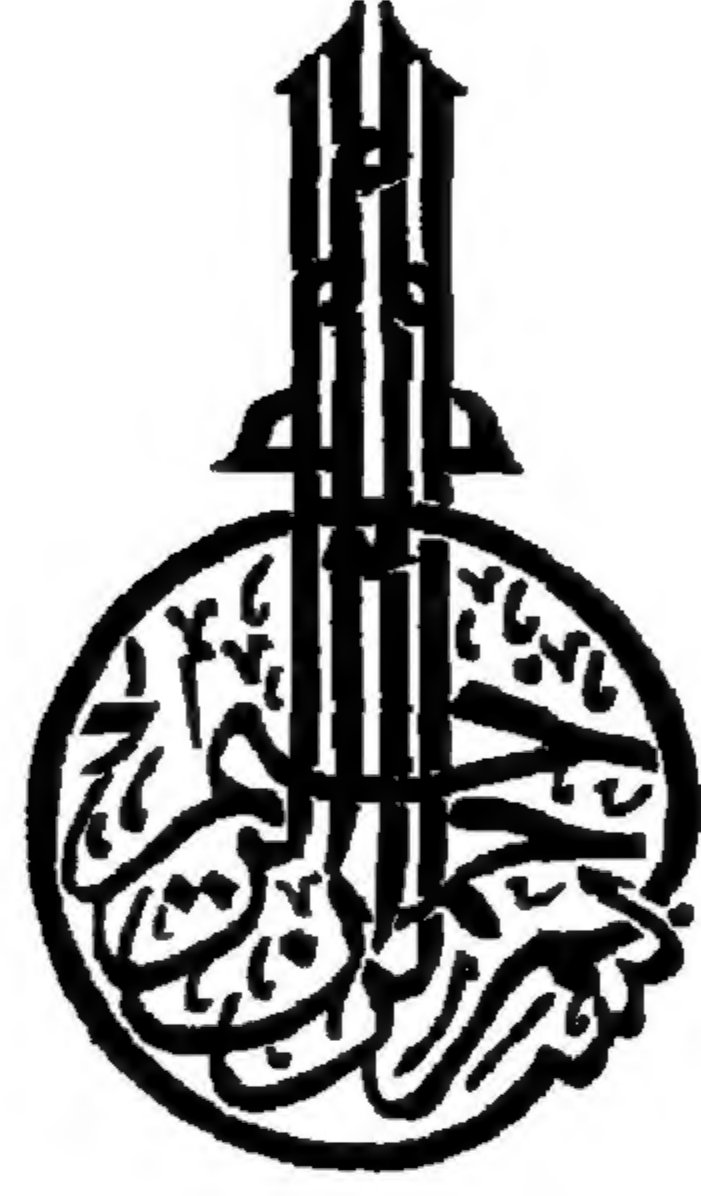
# خطاب الرواية عند أحلام مستغانمي



إعداد الدكتورة  
حكيمه سبيعي  
أستاذة محاضرة - جامعة بسكرة







**خطاب الرواية عند أحلام مستغانمي**





# خطاب الرواية عند أحلام مستغانمي

إعداد الدكتورة

حكيمّة سبيعي

أستاذة محاضرة

جامعة بسكرة



## الطبعة الأولى

١٤٣٥ هـ - ٢٠١٤ م

المملكة الأردنية الهاشمية  
رقم الإيداع لدى وزارة المكتبة الوطنية  
(٢٠١٣/١٠/٣٧٨٨)

سبيعي ، حكيمه

خطاب الرواية عند احلام مستغامي / حكيمه سبيعي - عمان : دار زهران  
للنشر والتوزيع، ٢٠١٣.

( ) ص.

ر.أ. : ٢٠١٣/١٠/٣٧٨٨

الوصفات: / القصص العربية // النقد الأدبي /

❖ اصدرت دائرة المكتبة الوطنية هذات الفهرسة والتصنيف الأوليه  
❖ يتحمل المؤلف كامل المسؤوليه التقنيه عن محتوى مصنفه ولا يعبر هذا المصنف عن  
رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكوميه أخرى.

Copyright ©  
All Rights Reserved

**Isbn:978-9957-88-121-4**

لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب، أو تخزين مادته بطريقة الاسترجاع أو نقله على أي وجه أو بأي طريقة إلكترونية  
كانت أو ميكانيكية أو بالتصوير أو بالتسجيل وبخلاف ذلك إلا بموافقة الناشر على هذا الكتاب مقدماً .

المتخصصون في الكتاب الجامعي الأكاديمي العربي والأجنبي  
دار زهران للنشر والتوزيع

تلفاكس : ٥٢٣١٢٨٩ - ٦ - ٩٦٢+، ص.ب ١١٧٠ عمان ١١٩٤١ الأردن

E-mail : [Zahran.publishers@gmail.com](mailto:Zahran.publishers@gmail.com)

[www.zahranpublishers.net](http://www.zahranpublishers.net)



## الإهداء



إلى ..... من تحت قدمها تكمن الجنة، إلى أمي الحنون.

إلى ..... من جعل مشواري العلمي ممكنا، إلى أبي الرحيم.

إلى ..... من ساندني وآزرني في دربي، إلى زوجي.

إلى ..... من لأجلهما سرت في الدرب، إلى العزيزتين منه وندي

إليهم جميعا أهدي جهدي المتواضع هذا راجيا من الله الإطالة بأعمارهم  
لأرى أعمالهم.







# مقدمة







## مقدمة

تعد الرواية من الفنون الأدبية التي شهدت قفزة نوعية في القرن العشرين، وذلك بتعبيرها عن الواقع، ففاضت ينابيع الأقلام في هذا اللون الأدبي، وتنافس فيه الروائيون، فكانت اللغة مقياس التفاضل بينهم، وبذلك اتسمت وارتقت وظهرت جمالياتها بالأسلوب الإبداعي الخلاق والتميز من الناحية الجمالية.

ومما لا شك فيه أن الرواية العربية قد مرت بمراحل عدة لتشكيل خطابها المتميز، سواء على المستوى الفني أو المضموني، وهي بذلك لم تخرج عن دائرة تطور فن القصص العالمي، خاصة بعد تطور مناهج العلوم، والنقد الحداثي بأطروحاته الجديدة. ولعل منطق التطور يفرض على الرواية الجزائرية السير في هذا المضمار ولهذا مرت بمراحل تتوأكب مع نمو الوعي الثقافي؛ حيث كان حضورها قوياً في كل ما تعلق بالواقع الجزائري آنذاك، فما كان إلا أن التجأ إليها معظم الكتاب من أجل الإفصاح عن ذواتهم، ليس كذوات فردانية، إذ أن جنس الشعر هو الكفيل بتحقيق ذلك، بل كذوات متشظية، كل ذات منها تحمل في طياتها صراعا قويا بين أفكار ورؤى شتى، والسبب في ذلك يرجع إلى اعتبار السرد الصيغة الضرورية لفهم نماذج السلوك الإنساني، والسبيل الذي نعقل به الأشياء، وكانت أدوات لتحقيق ذلك اللغة.

فاللغة في أي عمل أدبي مرآة شفافة تعكس ما تحمله النفس البشرية من صراعات اجتماعية، وفكرية، وإيديولوجية، إنها ليست بريئة، كما يذهب إلى ذلك رولان بارت، وإنها تحمل آثار الزمن الذي انبثقت فيه ومنه، وعليه اعتبرت الرواية الجنس الأدبي الأكثر قدرة على احتواء تجليات اللغة، إلا أن مشكلات وأساليب



السرد الروائي لم تلق في الماضي الاهتمام الذي ينبغي أن تلقاه إلا في الآونة الأخيرة حيث بدأ الاهتمام بأساليب السرد ومشكلاته يزداد شيئاً فشيئاً، من خلال عناصره التي ازدهرت في تعالق متناغم مع البحوث التي تحلل تعدد الأصوات، وعلاقتها بنوعية الضمائر، ولغة الخطاب الروائي في حالات العرض والسرد، وارتباطها بقضايا ومستويات الزمن القولي والتاريخي، وما ينجم عن تضافرها من إيقاعات متفاوتة وأساليب متعددة، كما درست أشكال الصيغ والكيفيات المختلفة لأنماط السرد وعمليات التركيب في وظائفها المختلفة.

ولعل هذا ما دفعنا إلى البحث في مشاكل هذه العناصر السردية في روايات أحلام مستغانمي، وصار الدافع لاختيارنا هذا الموضوع بدل الدافع، دافعان: الأول ذاتي والثاني موضوعي.

فأما الذاتي فيتمثل في إعجابنا بالروائية أحلام مستغانمي، ورغبتنا في الكشف عن أسرار اللغة الفنية عندها، وخاصة في رواياتها الثلاثة، إذ حققت الروائية عبر رواياتها نجمية عربية وعالمية؛ فحظيت بتشجيع كبير من عدة كتاب وشعراء عرب، أمثال نزار قباني، فكانت صاحبة سبق لأول عمل روائي نسائي باللغة العربية في الجزائر.

لقد ربطت الروائية أعمالها بأحداث الثورة وتاريخ الجزائر، مازجة إياها بالحب والأدب، وأشهرت قلمها للدفاع عنها، حتى عرفت بجدة تجربتها الروائية، وبقدرتها المذهلة على المزج بين التاريخ والفن، والواقع والخيال، وهذا ناجم عن ثقافتها الواسعة باللغتين الفرنسية والعربية؛ وتأثرها بالأدب العالمية، وخاصة أنها خريجة كلية الآداب في الجزائر ليسانس أدب عربي، وحاصلة سنة ١٩٨٢ على دكتوراه في علم الاجتماع من جامعة السربون في باريس بدرجة ممتاز تحت إشراف المستشرق الراحل



بيرك، وكانت من قبل قد تأثرت بمسيرة والدها النضالية، وبتعلقها بقسنطينة، أنتجت لنا أعمالاً أدبية رائعة، استثارت بها اهتمام النقاد والدارسين.

أما الدافع الموضوعي، فهو محاولتنا الاجتهاد لدراسة عناصر تشكيل اللغة السردية والخطاب الروائي وفق المناهج الحديثة، ولعل هذا ما جعل البحث يندرج تحت عنوان: خطاب الرواية عند أحلام مستغانمي، ويدور ضمن إشكالية رئيسة متمثلة فيما يلي:

ما دور اللغة في تشكيل البناء السردى؟ وما هي العناصر المكونة للخطاب الروائي؟ وهل استطاعت أحلام مستغانمي توظيف هذه العناصر (الزمان والصيغة ولغة السرد العادية والشعرية) في خطابها الروائي كما ينبغي باعتبارها محرقة فاعلة في الروايات لتحقيق الانسجام مع باقي العناصر؟

فكان هدف الدراسة الأول، تحديد بنى الخطاب الروائي وتحليل عناصره؛ واستوجب ذلك دراسة تحليلية؛ استندنا فيها إلى بعض المناهج التي تفرض نفسها نظراً لطبيعة الدراسة، وكان أهمها المنهج البنائي، والذي سماه بعض النقاد بالمنهج الداخلي، ذلك لأنه يعنى بالأدب في حد ذاته، وهو منهج مقابل للمنهج الخارجي الذي يهتم بما يتعلق بشكل العمل الأدبي، واستعنا بالمنهج النفسي، والتاريخي واللغوي، والإحصائي في مواضع متفرقة، وذلك لتوضيح بعض الجوانب وتعزيز بعض نتائج الدراسة، وقد تم تقسيم البحث حسب ما تقتضيه الدراسة إلى:

مقدمة شملت الإحاطة بالموضوع وذكر أسباب اختياره، والمنهج المتبع والأهداف المنشودة منه، ثم المراجع المعتمدة، وأهم المشاكل التي تعرض لها البحث.



ومدخل ضبطنا فيه أهم المفاهيم، ابتداء بمفهوم الرواية لغة واصطلاحاً، ثم انزاحنا إلى نشأة وتطور الرواية العربية والجزائرية، لتحدث بعدها عن مفهوم الخطاب، والخطاب الروائي ومكوناته.

وجاء الفصل الأول موسوم بـ: الزمن الروائي في ثلاثية أحلام مستغانمي اندرجت تحته أربع عناصر كان أولها مفهوم الزمن الروائي، وأهميته، وأنواعه وأهم تقنياته المتبعة في السرد المعاصر، ثم تطرقنا إلى الكشف عن البنية الداخلية المكونة للزمن الروائي، ثم البنية الخارجية للزمن الروائي، وكشفنا بعدها عن البناء الفني للزمن من خلال ثلاثية أحلام مستغانمي.

وجاء الفصل الثاني موسوم بـ: الصيغ السردية في ثلاثية أحلام مستغانمي، وتم فيه تحديد مفهومها، وأنواعها، وتعددتها، ثم قمنا بالكشف عن خصوصية اشتغالها وبيرونها في الثلاثية، وتناولنا في الفصل الثالث و الموسوم بـ: الرؤية السردية في ثلاثية أحلام مستغانمي، مفهوم الرؤية السردية لغة واصطلاحاً، ثم كشفنا عن أنواعها عند مختلف النقاد الغربيين، وصولاً إلى استخراجها من الأعمال محل الدراسة، ثم تناولنا تشكيل جماليات لغة السرد في ذاكرة الجسد بحكم أنها أولى أعمال الكاتبة الروائية وأرقاها لغة، بعدها تطرقنا للغة السرد العادية منها والشعرية متبعين في ذلك آراء جيرار جنيث وتنظيراته وتودوروف، ثم جاءت الخاتمة بملخص موجز جمعنا فيها أهم الاستنتاجات المتوصل إليها.

واعتمدنا للوصول إلى غايتنا عدة مصادر ومراجع كلها تصب في قالب الموضوع، نذكر منها: كتاب خطاب الرواية النسوية العربية المعاصرة رفقة محمد دودين، وكتاب اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية لناصر يعقوب والرواية المغاربية لإبراهيم عباس، وفي نظرية الرواية لعبد الملك مرتاض، وبنية النص الروائي لإبراهيم خليل،



ونظرية الرواية والرواية العربية لفیصل دراج، والأیدیولوجیا وبنیة الخطاب الروائی لعمر و عیلان، وبنیة النص السردی لحمد لحمدانی، و تحلیل الخطاب الروائی لسعید یقطین وخطاب الحکایة لجرار جنیت.

وبما أنه كان لزاما علينا مواجهة الصعوبات، فكان من بین المعوقات التي واجهتنا، إشکالية المصطلح، وهو معوق شائع لامناص منه، وكما واجهتنا إشکالية اختلاف وتنوع المشاريع التي تفرض نفسها على الدارس، مما يستوجب منح أذنيه للاستماع والإنصات إلى دیب حركتها، إلا أن هذه الدراسات كلها تدخل ضمن مضمار التنظیر، وهذه مشكلة أخرى؛ حيث تندر المراجع التي تحتوي على الدراسات التطبيقية في هذا المجال.

وقد واجهتنا في منهجية الدراسة صعوبة تقسیم أجزاء البحث إلى أجزاء شبه متساوية؛ وهذا لأن الدراسة توغلت في جزء على حساب الآخر، رغم محاولتنا لضبطها إلى أجزاء متساوية، لكن يرجع هذا الاختلاف لأهمية جزء عن الآخر أو نقص في المادة، أو لضيق الوقت الذي يدهمنا، ولا نقول أن هذه العناصر لم تتوفر في الروایات لأنها روايات غنية، ويتطلب للإحاطة بكل عناصرها السردية أكثر من دراسة، ولهذا كانت إطلاقتنا سريعة على بعض العناصر، فلم نتوغل في سیر أغوارها.

وعلى الرغم مما بذلنا من جهد في إعداد هذا البحث وإخراجه إلى الوجود إلا أننا لا ندعي كماله، أو خلوه من العيوب، لكن نرجو أن یضيف جدیدا للدراسات التطبيقية في هذا المجال وذلك أقصى ما نأمله.



---

---

وفي الأخير أتقدم بجزيل الشكر والعرفان للأستاذ المشرف الدكتور جاب الله  
أحمد الذي كان خير مرشد لهذا العمل فلم ييخل علينا بنصائحه القيمة و تصويياته  
الدقيقة فله منا عظيم الامتنان وجزيل الشكر.

ونسأل الله تعالى التوفيق والسداد وحسبنا النية الخالصة والجهد الكبير  
وبالله المستعان.







# **الفصل الأول**

## **الزمن الروائي في روايات أحلام مستغانمي**

١. مفهوم الزمن.
٢. البنية الداخلية للزمن الروائي.
٣. عناصر الزمن عند جيرار جينيت
٤. البنية الخارجية للزمن الروائي.
٥. البناء الفني للزمن الروائي في روايات أحلام مستغانمي.







## ١- مفهوم الزمن.

يعد الزمن من المقولات الأساسية التي شغلت الفلاسفة منذ القدم وجلبت انتباههم لكون الزمن من الأبعاد الغامضة المستعصية على القياس، وهذا لصلته بمفاهيم تجريدية تبحث في الوجود والعدم والكيونة والأزلية، وارتباطه بكل مظاهر البحث الوجودي الطبيعي والإنساني،<sup>(١)</sup> كما أنه يمثل لغزا من الألغاز الكبرى التي يواجهها البشر في حياتهم، فهو ظاهرة طبيعية لا يستطيع البشر الإفلات منها، ولكنهم في نفس الوقت لا يقدرّون على اقتناصها أو إدراكها من خلال الحواس، لا نستطيع أن نراه بأعيننا أو نسمعه بأذاننا وليس له ملمس ولا رائحة، فنحن نعيش في الحاضر ولكننا أيضا نعيش بالماضي والمستقبل ولكن أين الماضي وأين المستقبل؟ وما هو

١- ينظر، أمال منصور، بنية الخطاب الروائي في آداب محمد جبريل جدل الواقع والذات النظر الأسفل نموذجاً، مجلة أصوات معاصرة، دار الإسلام للطباعة والنشر، د.ط، مصر، ٢٠٠٦، ص

الحاضر؟ هل هو هذه اللحظة التي سرعان ما تختفي وتحل محلها لحظة تالية وهكذا إلى مالا نهاية.<sup>(١)</sup>

لكل كاتب طريقته وأسلوبه في استعمال الزمن والألسنة فسر الزمن أنه لا يمكن تحديده وإثباته إلا باللغة، ويعني بالزمن زمن السرد والأحداث والزمن هو الخط الذي تسير عليه أحداث كل رواية ويظل دائما خادما للمكان نظرا للعلاقة الموجودة بينهما. وإذا كانت الأبحاث الروائية السابقة قد أهملت البحث عن الزمن، فإن الدراسات الحديثة قد عاجلت هذا الموضوع باستفاضة، لما له من أهمية في السرد الروائي ذلك أن الزمن في الرواية الحديثة هو الشخصية الرئيسة، وإذا كانت الشخصيات الروائية في هذه الروايات تنمو وتكبر، وتتحرك وتضطرب، ثم تشيخ وتهرم، لتولد شخصيات جديدة، فيموت الفرد ليستمر النوع الإنساني، فإن الزمن لا يشيخ ولا يهرم، بل يستمر مع كل الأجيال والأحقاب.

فالزمن هذا الشبح الوهمي المخوف يقتفي آثارنا حيثما وضعنا الخطى، بل حيثما نكون؛ وتحت أي شكل وعبر أي حال نلبسه - فالزمن كأنه وجودنا نفسه، هو إثبات لهذا الوجود أولا ثم قهره رويدا بالابتلاء آخرا، فالوجود هو الزمن الذي يخامرنا ليلا ونهارا وصبا وشيخوخة دون أن يغادرنا لحظة من اللحظات أو يسهر عنا ثانية من الثواني، إن الزمن موكل بالكائنات، ومنها الكائن الإنساني، يتقصى مراحل حياته، ويتولج في تفاصيلها فلا يفوته منها شيء، ولا يغيب عنه قليل، كما نراه موكلا بالوجود نفسه أي بهذا الكون يغير من وجهه ويبدل من مظهره، فإذا هو الآن ليل،

١- سيزا قاسم، القارئ والنص والعلامة والدلالة، الشركة الدولية للطباعة، القاهرة، مصر،



وغدا نهار، وهو في فصل الشتاء، وفي ذلك صيف، وفي كل الحالات لا نرى الزمن بالعين المجردة ولا بعين المجهر أيضا؛ ولكننا نحس آثاره تتجلى فينا، ويتجسد الزمن في الكائنات المحيطة بنا،<sup>(١)</sup> وتعود صعوبة البحث في مقولة الزمن إلى سعة مجاله.

ولعل هذه الخصوصية هي التي جعلت القديس (أوغسطين st Augustin) يصرح في كتابه الاعترافات (les confessions) قائلا: "ما هو الزمن؟ إذا لم أسأل فإنني أعرف أما إذا سألتني أحدهم وأوردت الإجابة فإنني لا أعرف"<sup>(٢)</sup> ولعل هذه العبارة تبين لنا زبئية مفهوم الزمن الذي يصعب علينا تخيله أو الإمساك به حيث يرى أوغسطين أنه لا يمكن حجز الزمن ماض وحاضر ومستقبل إنما هذه صفات للزمن أتت بها اللغة للتقليل من الغموض الذي يطرحه الزمن وإذا كانت التأملات الفلسفية بشأن حقيقة الزمن قد ظهرت في فترة متعددة لتستكمل مسارها عبر التساؤلات اللاحقة التي طرحها "كانت" و"هورسل"، و"هيدجر" وكان من نتائجها ظهور طروحات فلسفية مثالية ووجودية وغيرها، إلا أن الزمن المقصود والمستهدف للدراسة هو الزمن الأدبي أو الزمن الروائي، لكن لا يعنى ذلك أن الدراسة سوف تقتصر عليه فقط، لأنه يتماشى مع المفهوم الفلسفي والنفسي للزمن، لأن الزمن الروائي يضبط أنواع الزمان جميعها وفقا لمنظومته ومنطقه الداخلي، والزمن في الرواية أساس لا تستقيم الأحداث والتحويلات من دون توظيفه في اللغة العربية ولا فرق بين الزمن والزمان، إذ ربما جاءت الألف الممدودة في وسطها للتدليل على الطول والامتداد المحير، وما يدل على حيرة العرب في مفهوم الزمن أنه اتخذ مسميات كثيرة كالأزل الذي يعيد الأشياء إلى الماضي اللامتناهي، والأبد الذي يشير إلى المستقبل

١- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص ١٩٩.

٢- المرجع نفسه، ص ١٩٩.

اللامتناهي، والأمد الذي يعني الغاية أو الأجل، ثم الوقت، والمدى... الخ" ففي المعاجم العربية نجد مفهوم الزمن متعدد من معجم لآخر لكنها تصب في معنى واحد وهو العصر والوقت، فنجد معنى الزمان.

في لسان العرب زمن الزَّمَنُ والزَّمانُ اسم لقليل الوقت وكثيره وفي المحكم الزَّمَنُ والزَّمانُ العَصْرُ والجمع أَزْمَنُ وَأَزمان وَأَزْمِنَة وزَمَنٌ زامِنٌ شديد أَزْمَنُ الشيءُ طال عليه الزَّمان والاسم من ذلك الزَّمَنُ والزَّمِنَةُ؛ عن ابن الأعرابي، أَزْمَنَ بالمكان أقام به زَمَاناً وعامله مُزَامِنَة وزَمَاناً من الزَّمَن؛ الأخيرة عن اللحياني.<sup>(١)</sup>

وفي مختار الصحاح: زمن ز م ن: الزَّمَنُ والزَّمانُ اسم لقليل الوقت وكثيره وجمعه أَزْمَانٌ وَأَزْمِنَةٌ وَأَزْمَنٌ وعامله مُزَامِنَةٌ من الزمن كما يقال مشاهرة من الشهر والزَّمانَةُ آفة في الحيوانات ورجل زَمِنٌ أي مبتلى بين الزمانه وقد زَمِنَ من باب سلِم.<sup>(٢)</sup>

وفي معجم العين للخليل: زمن: الزَّمَنُ: من الزَّمان. والزَّمِنُ: ذو الزَّمانه، والفِعْلُ: زَمِنَ يَزْمَنُ زَمْنًا وزَّمانه، والجميع: الزَّمَنِيُّ في الذكر والأنثى، وأزْمَنُ الشيءُ: طال عليه الزَّمان.<sup>(٣)</sup>

ولأن حديث الزمن يطول كثيرا، فسنكتفي بإلقاء الضوء على تجليات الزمن في الرواية بحيث يعد الزمن في الرواية أساسا لا تستقيم الأحداث والتحويلات من دون توظيفه بمنهجية عقلية فيلجأ الروائي إليها بوعي أو بلا وعي، لكنها تظل لازمة وملازمة لكل عبارة يكتبها ولكل حدث يتواصل مع ما قبله ويمهد لما بعده حتى انه

١- أبو الفضل محمد بن مكرم بن منظور، مرجع سابق، مادة (زمن).

٢- محمد بن بكر الرازي، مختار الصحاح، المرجع السابق، مادة (زمن).

٣- أبي عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تح. مهدي الخزومي وإبراهيم السمرائي، دار ومكتبة الهلال، ج ٧، د ط، د.س، مادة (زمن)



بات بوسعنا أن نقول من دون تردد أنه من لا يعرف الزمن لا يعرف كيف تكتب الرواية، لأن فقدان الأحداث للضوابط الزمنية يقضي إلى تهتك الحكاية وإلى انفلات الأحداث ووقوعها في الفوضى وفقدان الكاتب لزمام السيطرة على مجريات روايته".

فالزمن الروائي هو الذي يضبط كل أنواع الزمان في الرواية وفقا لمنظومته ولمنطقه الداخلي لذا فإن أي خلل في الأزمان الأخرى ينعكس سلبا على الزمن الروائي ويؤدي إلى اختلاله، ومسألة الزمن الروائي لا تخص الكاتب وحده، إنما تمتد لتشمل الأحداث والمواقف والتغيرات وسلوك الشخصيات وانعكاسات الأزمان الأخرى عليها<sup>(١)</sup>.

ثمة حزمة من الأزمان تتواشج في العمل الروائي وتؤدي وظائفها بدقة وهي أزمنة داخلية وأخرى خارجية لهذا جاء تقسيم الزمن الروائي حسبهما ليساهم في تسهيل تحديده.

ويعتبر الزمن من أهم المفاهيم النقدية في الدراسات السردية، وهو أحد المكونات الحكائية الأكثر أهمية التي تشكل بنية النص، فأهمية هذا العنصر تأتي من كونه يمثل الروح المتفتقة للرواية وقلبها النابض فبدونه تفقد الأحداث حركيتها فما المقصود به إذا عند بعض النقاد؟ عرفته "سيزا قاسم" بأنه العنصر الذي يتخلل الرواية كلها ولا نستطيع أن ندرسه دراسة تجزييه، فو الهيكل الذي تشيد فوقه الرواية.

١- ناجي يحاضر عن (الرواية والزمن) في المكتبة الوطنية، العرب، [www.elmaqah.net](http://www.elmaqah.net)، اليوم 19-Apr-2010، تصميم: مركز رؤى للإنتاج الثقافي والإعلامي، ١٩/٠٣/٢٠١١ الساعة ١١:٣٠ صباحا.

- أما براترند راسل (Russell Bertran) الذي يرى أن الزمن معقد وغامض وغير موجود، يتجلى ذلك في تساؤلات التي يطرحها (هل الماضي موجود؟) كلا هل المستقبل موجود؟ كلا إذن الحاضر وحده هو الموجود، نعم لكنه ضمن الحاضر لا يوجد فوات زمني، تماما إذن فالزمن غير موجود، ومن هنا يتضح لنا أنه أنكر نكرانا تاما وجود الزمن وبما أن هناك جدل بين الكثير من الفلاسفة في تحديد الزمن وتعريفه فهناك من أقر بوجوده وهناك من أنكره.

في حين يعرف بول ريكو<sup>(١)</sup> (Paul Rico) الزمن بقوله أنه الحجة الارتيازية المعروفة جدا فالزمن غير موجود لأن المستقبل يحن ولأن الماضي قد فات ولأن الحاضر لا بد من ماضٍ.<sup>(٢)</sup>

ومن كل التعاريف السابقة نجد أن الزمن هو ذلك الكل المركب من ماضي وحاضر ومستقبل، فهو يتنظم لبنية ثلاثية وهي الماضي والحاضر والمستقبل، كون الحياة سلسلة متصلة من الأمس واليوم والغد.<sup>(٣)</sup>

---

١- بول ريكور، فيلسوف فرنسي وعالم لسانيات معاصر ولد سنة ١٩١٣ وتوفي سنة ٢٠٠٥، من ممثلي التيار التأويلي، اشتغل في حقل الاهتمام التأويلي ومن ثم بالاهتمام بالبنوية، وهو امتداد لفريدريش دي سوسير، يعتبر ريكور رائد سؤال السرد، أشهر كتبه نظرية التأويل - التاريخ والحقيقة - الزمن والحكي - الخطاب وفائض المعنى.

<http://ar.wikipedia.org/wiki/>

٢- نبيلة زويش، تحليل الخطاب السرد في ضوء منهج السيمياء، دراسة تطبيقية لقصة الطوفان في جلعامش، دار الريحانة للكتاب، د.ط، الجزائر، ٢٠٠٧، ص ٧١.

٣- سيزا قاسم، القارئ والنص والعلامة والدلالة المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ٢٠٠٢، ص ٨٦.



ومع أن دراسة عنصر الزمن في الأدب قد بدأت في العشرينات من القرن العشرين، مع الشكليين الروس، فإنها لم تؤخذ بعين الاعتبار إلا في الستينيات من القرن العشرين مع المنهج البنيوي في النقد الأدبي، حيث ظهرت محاولات جديدة لتحليل الزمن في الرواية من أهمها: دراسة رولان بارت للسرد الروائي في تحليله البنيوي للسرد عام ١٩٦٦ التي استلهم فيها منهج بروب الذي دعا فيه إلى تجذير الحكاية في الزمن، وربط بارت بين العنصر الزمني والعنصر السيمي، وأكد أن المنطق السردى هو الذي يوضح الزمن السردى، وأن الزمنية ليست سوى قسم بنيوي في الخطاب، حيث لا يوجد الزمن إلا في شكل نسق أو نظام، وأن الزمن السردى هو زمن دلالي، وظيفي، بينما الزمن الحقيقي هو زمن مرجعي واقعي.

كما ميّز تودوروف في مقولات السرد عام ١٩٦٦ بين زمن القصة وزمن الخطاب، ورأى أن زمن القصة متعدد الأبعاد، بينما زمن الخطاب خطّي كما ميّز بين زمن الكتابة وزمن القراءة: فزمن الكتابة يصبح عنصراً أدبياً بمجرد دخوله القصة، أو حين يتحدث الراوي.

أما زمن القراءة فليس كذلك إلا حين يكون الكاتب قاصاً، وإذا لم يحظ زمن القراءة بالاهتمام فلأنه يفترض تماهي الراوي بالمتلقي، مع أن القراءة هي التي تعيد ترتيب زمن القصة غير المرتب بعملية تدعى زمن النص الذي يحتوي على زمن الروائي وزمن المتلقي معاً.

ولقد رأى تودوروف أن أول مشكل يصادف الباحث في دراسة الزمن هو تعدد الأزمنة التي تتداخل في النص الواحد،<sup>(١)</sup> فهناك في الرواية نوعان من الأزمنة: أزمنة داخلية، وأزمنة خارجية، وكل منها يشمل أنواعاً من الأزمنة:

١-١- الأزمنة الخارجية وهي: زمن السرد وهو زمن تاريخي، وزمن الكاتب وهو الظروف التي كتب فيها الروائي عمله، وزمن القارئ وهو زمن استقبال المسرود حيث تعيد القراءة بناء النص وترتب أحداثه وأشخاصه وتختلف استجابة القارئ من زمان إلى زمان، ومن مكان إلى مكان...

١-٢- الأزمنة الداخلية: وتتمثل في: زمن النص وهو الزمن الدلالي الخاص بالعالم التخيلي، ويتعلق بالفترة التي تجري فيها أحداث الرواية، وزمن الكتابة، وزمن القراءة.<sup>(٢)</sup>

أو كما يقسمها "رولان بور ناف".

١. زمن المغامرة: الزمان الذي وقعت فيه أحداث القصة.
٢. زمن الكتابة: وهو الزمن الذي كتبت فيه القصة (مدة كتابتها).
٣. زمن القراءة: ويشير إلى الزمن الذي تكون فيه الرواية، وقد تمت وأصبحت موضوعاً للقراءة (مدة القراءة).<sup>(٣)</sup>

---

١- تزفيتان تودوروف، نقد النقد، تر: سامي سويداني، دار الشؤون الثقافية العامة، د.ط، بغداد، العراق، ١٩٨٦، ص ٢٨، ٢٩.

٢- هانز ميرهوف، الزمن في الأدب، تر: اسعد رزوق، مؤسسة سجل العرب، د.ط، القاهرة، مصر، ١٩٧٢، ص ٢٢، ٢٣.

٣- إبراهيم عباس، مرجع سابق، ص ٢٨٥.



ومن أبرز الدراسات التي تناولت موضوع الزمن، وكان لها تأثير كبير في الدراسات اللاحقة بها دراسة ثودوروف، فقد كانت انطلاقته - أخذ المشعل من الشكلائين الروس - مما يعرف بـ (المتن الحكائي والمبنى الحكائي) مؤكداً أن إشكالية تقديم الزمن تعود إلى عدم التمييز بين زمانية القصة، وهو زمن متعدد الأبعاد، ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد، لكن الخطاب ملزم أن يرتبها ترتيباً متتالياً، يأتي الواحد منها بعد الآخر، وكان الأمر تعلق بإسقاط شكل هندسي معقد على خط مستقيم.

تنوعت إذا سبل الدارسين والباحثين ونقاد الأدب في تفعيد السرد، والبحث في أصوله وضوابطه، منهم من اتبع الطريقة البنيوية القائمة على اعتبار السرد بنية متكاملة، يجب النظر فيها، وفي الأجزاء البانئية للنص السردى.

ومن هؤلاء الذين يشار إليهم بالبنان، جيرار جينيت Genette الذي صنف في ذلك كتاباً كان له أثره الجلي في بسط قواعد السرد، وترسيخ نظرية الحكاية فهو في رأي بعضهم، كتاب لا يقدر بثمن لاحتوائه على نظرية منظمة في الحكاية وهذه النظرية تقوم على معرفة مكوناتها، وتقنياتها الأساسية، وتسمياتها، وتوضيحها.<sup>(١)</sup>

ولم يتمكن قط من تمحيص إتباعها وهو كتاب يتبين فيه القارئ ما لدى جينيت من دقة في الملاحظة.<sup>(٢)</sup>

ويحدد جينيت غايته من تأليف كتاب خطاب الحكاية، حيث يقترح بإتباع منهج في تحليل السرد يكون لائقاً بعموم الأنواع السردية المطولة لا بنوع منها، لذا اتسم بحشه

١ - إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، مرجع سابق، ص ٥٣.

٢ - جيرار جينيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص ٢٣.

بتخصيص ما هو عام وتعميم ما هو خاص، وفي هذا يقول: "أعترف بأنني أبحث عن الخاص فأجد الكوني، إذ أريد جعل النظرية في خدمة النقد وجعل النقد في خدمة النظرية،<sup>(١)</sup> كما فرق بين القصة والحكاية وهو الأساس الذي بنى عليه نظريته.

فالحكاية لديه هي الخطاب الملفوظ أو المكتوب الذي يضطلع برواية حدث، أو سلسلة من الأحداث، سواء أكانت حقيقية أم متخيلة، وهي، أي الأحداث، تتمثل بمختلف علاقتها مع التسلسل، والتعارض، والتكرار، لموضوع الخطاب، وملفوظه في آن واحد.<sup>(٢)</sup>

ويطلق جنيت على مضمون السرد اسم قصة، والحكاية على الدال، أو المنطوق، أو الخطاب، أو النص السردى نفسه، ويطلق اسم السرد على الفعل السردى المنتج، ويتوسع على مجموع الوضع الحقيقي، أو التخيلي، الذي يحدث فيه ذلك الفعل وعليه فالقصة والسرد، لا يوجدان إلا بواسطة الحكاية والعكس صحيح فالحكاية لا يمكن أن تكون حكاية إلا إذا كانت تروي قصة، وإلا لما كانت سردية مثلما هو الحال في مجموعة وثائق حفريّة فهي تتصف بالسردية من حيث علاقتها بالقصة، وتتصف بأنها خطاب من حيث علاقتها بالسرد.<sup>(٣)</sup>

وبما أن الزمن قد استأثر بعناية (فoster Foster) في كتابة الذي شدّد فيه وألح على ضرورة التسلسل الزمني، بما يضمن للنص الحكائي طابع التشويق، مثلما هو الحال

١- ينظر، المرجع نفسه، ص ٣٥.

٢- المرجع السابق، ص ٣٧.

٣- المرجع نفسه، ص ٤٠.



في بعض روايات والترسكوت<sup>(١)</sup>، ولا سيما هاوي التحف، فإن جيرار جنيت — في كلامه عن زمن الحكاية ينطلق من فكرة المانية المنشأ مؤداها أن الحكاية هي إدغام زمن في زمن آخر، أي جعل الزمن المروي مبطنًا في الزمن المحكي بدمج الزمن الدال في الزمن المدلول.<sup>(٢)</sup>

وتوضيحا لطبيعة الزمن في الرواية يقف البحث بنا إزاء مسائل شائكة كالترتيب الزمني والمفارقة الزمنية، والإستراجاعات والتواقف، والتواتر، والتردد أو التكرار فضلا عن المدى والسعة، والاستباق... الخ،<sup>(٣)</sup> ومن خلال روايات أحلام، محل الدراسة، سوف نقوم باستجلاء آراءه في هذا السياق بما نستطيع ذكره من الأمثلة والشواهد التوضيحية في الجانب التطبيقي من هذا البحث.

## ٢- البنية الداخلية للزمن الروائي.

إن الرواية هي صياغة لتجربة الفرد الذي لا يكون صيغة للجمع والتي تُدنى بالمؤلف المعلن والمؤلف المضمّر إلى حال أشبه بالاتحاد، مناقشة أسطورة الفرد الذي يحيل ما يستعيده من لحظات حياته، أو يعيد بناءها في القصص إلى تجربة، هي معرفة تتجلى بواسطة مزايا الوعي واللاوعي، حاملة لخصائصها الدالة على تزامن محتويات الوعي، مثل الماضي في الحاضر، وتواشج انسياب فترات الزمن المختلفة، وتدفق

---

١- كان السير والترسكوت (١٥ أوت ١٧٧١- ٢١ سبتمبر ١٨٢٢) أكثر الكتاب شعبية في زمانه وكان الجمهور يتهافت بحماس على رواياته بمجرد خروجها من المطبعة، ولم تقتصر شهرة سكوت على بلد واحد بل تعدتها إلى أوروبا كلها، بفضل والترسكوت دخلت الرواية التاريخية في الأدب. وينظر: <http://ar.wikipedia.org/wiki/>

٢- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص ٤٥.

٣- ينظر، إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، مرجع سابق، ص ٥٥.

التجربة الداخلية إلى حد قد لا تكون معه ذات الشكل المتعارف عليه ويمكن حصر الأزمنة الداخلية في: زمن النصّ وهو الزمن الدلالي الخاص بالعالم التخيلي، ويتعلق بالفترة التي تجري فيها أحداث الرواية، وزمن الكتابة، وزمن القراءة.

إن زمن روايات أحلام مستغانمي يضرب بجذوره في الماضي، ويعود بنا إلى حيث تتولد لحظة المفارقة الجذرية بين حلم الرغبة وجهامة الواقع الذي يجهض الرغبة،<sup>(١)</sup> والزمن الداخلي للنص كان فعالا في تنويع الأحداث، وتوجيهاتها، وغنيا في ترصيع جبهة المعمار الفني الروائي، نتيجة لارتكازه على أسس الصرح الإبداعي: أهمها غنى التجربة المعيشة وتنوعها بالأحداث الصارخة، والمتصقة بالوجدان والذاكرة مهما طالت الأيام وتمططت السنين.<sup>(٢)</sup>

وان ثلثية أحلام مستغانمي وسيلة لرصد نبضات القلب الجزائري، وغبرا تحلل فيه سلوكياتنا وتصرفاتنا تجاه الزمن، حيث لا نكاد نجد نصا واحدا فيها يخلو من توظيف الزمن توظيفا فنيا، وتقنيا يخدم النص والوعي معا، على الرغم مما قد يُتهم به هذا التوظيف من سيطرة النظرة الأحادية الناتجة عن الإحساس بالغربة وعدم الثقة في النفس وفي المستقبل، تحت طائلة الهجمة الشرسة، التي تتعرض لها الذات الجزائرية من طرف المستعمر والمغرضين، ويمكن تقسيم الزمن الداخلي إلى ثلاثة أقسام هي زمن السرد، وزمن الكتابة، وزمن القراءة :

## ١-٢- زمن السرد:

١- جابر عصفور، زمن الرواية، دار الهدى للثقافة والنشر، ط ١، دمشق، سوريا، ١٩٩٩، ص ٤٦، ٤٩.

٢- بشير بوجويرة، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، ص ٢٠٦.



وبعني الكيفية التي تظهر بها العلاقة بين زمن القصة زمن الخطاب، يعود التمييز بين مختلف الأزمنة السردية، إلى مبدأ التفريق بين زمنية القصة وبين زمنية الخطاب، وقد وضحنا هذا الفرق من قبل، ويوضح تودوروف هذا الفرق في كون "زمن الخطاب" زمن خطي، أما زمن القصة فهو زمن متعدد الأبعاد أي أن زمن القصة لا يمكن وصفه ضمن نسق تخطيطي، لأن الأحداث تقع غالبا في وقت واحد، أو في أزمنة متداخلة مما يعطيها طابعا واقعيا، يرتبط بالحياة في مجراها الطبيعي.<sup>(١)</sup>

أما زمن الخطاب يجب أن يخضع إلى زمن تخطيطي ليتحكم فيه السارد، بحيث يخضع إلى وقائع القصة إلى شروط الحكيم، ومن ثم يرتب الأحداث ويجعلها متتالية حتى وإن وقعت في فترة زمنية واحدة، وهذا بطبيعة الحال شرط من شروط الخطاب. إن هذا التخطيط الزمني في حكي الوقائع هو الذي يحول القصة إلى خطاب أي أنه يدخل المتلقي ضمن عملية الحكيم، لأنه - وهذه بداهة - لا يستطيع أن يدرك القصة إلا من خلال الخطاب، بمعنى أن التفاعل بين الخطاب الأدبي والقارئ يحدث من خلال مكونات هذا الخطاب، سواء أكانت مكونات زمنية أم مكونات أخرى، وهذا ما يسميه تودوروف التحريف الزمني الذي يهدف إلى غايات جمالية.

ويوضح تودوروف مقولة التحريف الزمني ضمن عملية ترتيب الأحداث والوقائع بحيث يخضع هذا الترتيب إلى شروط إنتاج المعنى والدلالة، فترتيب العناصر السردية يخضع إلى شرط الإخبار الدالي الذي يرمي إليه السارد، أي الانطباع الذي يحدثه الحدث القصصي لدى القارئ، ويشبه هذا النظام بالنظام المتبع في تركيب

١ - سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، ط ٤، الدار البيضاء، المغرب،

الأصوات في اللحن الموسيقي أو نظام الكلمات في الصياغة الشعرية فترتيب الأحداث - كما يقول - وترتيب الجمل - وتأليف التمثلات والصور وتسلسل الأحداث، والأفعال وردود المتحاورين يخضع هذا كله إلى النظام نفسه الذي يخضع له تركيب الأصوات في الموسيقي والكلمات في البيت الشعري.<sup>(١)</sup>

ويخلص تودورف إلى أن الأهمية التي يجب أن تعطى في هذا الصدد لفكرة الترتيب هي العلاقات القائمة بين الأحداث، أي العلاقات التي تخضع إلى التابع الزمني، مشيراً إلى الشكلايين الروس اللذين اهتموا أساساً بالسرد من حيث كونه خطاباً، ولم يعيروا اهتماماً يذكر بالسرد من حيث هو قصة.

ثم يدرس هذا النظام الزمني ضمن مقولات: التسلسل التناوب، والتضمين مشيراً إلى أن الترتيب الزمني بالشكل المعروض إلى حد الآن تسهل ملاحظته في قصة واحدة، في حين أن الأشكال السردية المختلفة يمكن أن تتضمن أكثر من قصة، وفي هذه الحال فإننا نواجه شكلاً آخر من أشكال السرد، لأن كل قصة متضمنة في الشكل السردية، يمكن أن تروى بشكل خاص، وهناك شكلايان تقليديان معروفان يخضعان إلى نوعين من الترابط: إما التسلسل (enchainement) وإما التضمين (Enchâssement).<sup>(٢)</sup>

ويوضح مفهوم التسلسل على أنه مجرد وصف لمختلف القصص، ومجاورتها على أن يكون الشكل البنيوي لكل قصة مشابهاً للآخر، أما التضمين فيوضحه بأنه إدخال قصة في قصة أخرى وقد استشهد بقصص ألف ليلة وليلة التي كانت متضمنة في

١ - المرجع السابق، ص ٥٦، يشير إلى أن هذه المسألة درسها الشكلايون الروس، وقد اقتبس هذه الفكرة عن كتاب: ليف فيكونسكي (Levygotski).

٢ - سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص 56.



الحكاية التي تدور حول شهرزاد وقد لخص هذين النوعين من أنواع التأليف القصصي في علاقتهما تركيبيتين هما العطف (coordination) والتبعية (subordination).<sup>(١)</sup>

أما التناوب (alternance) فيعني رواية قصتين في شكل سردي واحد، يقوم السارد بإيقاف القصة الأولى في موضوع ما، ليقوم برواية القصة الثانية التي يوقفها دورها في موضع ما، ليواصل رواية الأولى وهكذا، ويشير تودوروف إلى أن هذا النوع من السرد تتميز به الأجناس الأدبية التي قطعت صلتها بالأدب الشفوي، هذا ويشير إلى أن الرواية يمكن أن تشمل، إلى جانب القصص الرئيسية، على قصص أخرى ثانوية لا تفيد عادة سوى في تمييز خصائص شخصية من الشخصيات.<sup>(٢)</sup>

## ٢-٢- زمن الكتابة:

لقد درس تودوروف، إلى جانب الأزمنة التي نظم وقائع القصة في الخطاب السردى زمن الكتابة وزمن القراءة، وأطلق على الأول زمن التلفظ (الكتابة) وعلى الثاني زمن الإدراك (القراءة)، وبين بأن زمن التلفظ يتحول إلى عنصر أدبي عندما يدخل في القصة، بمعنى في الحالة التي يحدثنا فيها السارد عن سرده الخاص عن الزمن الذي يتوفر لديه لكتابة هذا السرد وحكايته لنا.<sup>(٣)</sup>

يتضح من هذا التعريف أن زمن التلفظ زمن خارجي، لا تربطه بالقصة إلا علاقة فعل السرد، أي أنه يمكن تحديده من خلال المدة التي تستغرقها عملية السرد وما

١- ينظر، المرجع نفسه، ص ٥٧

٢- ينظر، المرجع نفسه، ص ٥٧.

٣- ينظر، سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، مرجع السابق، ص ن.

دام كذلك فإنه بالضرورة يقابل بزمان خارجي آخر، هو زمن القراءة، وهذا لا يعني أنه لا يرتبط بالأزمة الأخرى سواء أكانت خارجية أم داخلية، إنما يرتبط بها داخليا في حال تحديده من قبل المؤلف.

ويمكن أن نشير هنا إلى رواية "ذاكرة الجسد" التي تشير إلى أزمة محددة في بداية السرد وقد وضعت هذه الإشارات الزمانية في بداية كل فصل من فصول الرواية، بحيث تبدأ بتحديد الساعة التي ينطلق منها السرد، أي أنها تضع القارئ في فضاء زمني واقعي، مما يدل على حضور القارئ في ذهن الساردة وهي تحكي، ونصف وقائع القصة.

إن قضية الزمن بالنسبة للنقد الروائي تعود بدايتها إلى الشكلاونيوس الروس الذين اهتموا بالزمن، إذ أدرجوه في نظرية الأدب ومارسوا بعضا من تحدياته على الأعمال السردية المختلفة، واضعين أسس دراسة هذا العنصر وتحليله، وبهذا يكونوا قد مارسوا دورا واضحا ومميزا في تناول وتحليل الزمن الروائي، مرتكزين في ذلك على طبيعة العلاقات التي تربط الأحداث ببعضها، وقد ميزوا بين طريقتين أساسيتين في عرضهم للأحداث هما:

- يخضع السرد فيها لمبدأ (السبب والنتيجة).

- لا يخضع السرد فيها لمنطق السببية، بل لقانون كيفية عرض الأحداث وبهذا لمع مصطلحا: (المتن الحكائي) و(المبنى الحكائي) في نصوص النقد الأدبي وبواسطة (المتن الحكائي) تنظم الأحداث وفق منطق السببية (الطريقة الأولى) أما في (المبنى الحكائي)



فينصب الاهتمام بكيفية عرض الحدث وتقديمه (الطريقة الثانية)،<sup>(١)</sup> وللراوية زمنية مزدوجة بل هي في الواقع العام ذات ثلاث أبعاد:

- الزمنية المتخيلة، الكامنة في بنيتها السردية الدالة الموحدة.

- زمنية تجليها، في لحظة زمنية حديثة محددة.

- زمنية قراءتها، أو كما يقسمها رولان بور ناف.

أ - زمن المغامرة: الزمان الذي وقعت فيه أحداث القصة.

ب - زمن الكتابة: وهو الزمن الذي كتبت فيه القصة (مدة كتابتها).

## ٣-٢. زمن القراءة:

ويمكن الإشارة في هذا الصدد إلى تلك التقسيمات التي اعتمدها ميشال بوتور، وتكمن في أن الرواية في شكلها العام والنهائي بنية زمنية متخيلة خاصة، داخل التاريخ الموضوعي... الخ، وعلى الرغم من الاختلاف في الطبيعة البنيوية الزمنية، بين التخيل والموضوعي، فإن بين الزمنين أو التاريخين علاقة ضرورية، وهي علاقة التفاعل بينهما:<sup>(٢)</sup>

ويشير تودوروف إلى أن هناك إمكانات عديدة لإدخال زمن القراءة في القصة وقد نعود إليها في مواضع أخرى في هذا البحث، بوصف القراءة عنصرا أدبيا يحقق

١ - بان البناء، الفواعل السردية (دراسة في الرواية الإسلامية المعاصرة)، عالم الكتب الحديث، ط ١، الأردن، ٢٠٠٩، ص ٤٤.

٢ - عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي (مقاربة نظرية)، مطبعة الأمانة، ط ١، سوريا، ١٩٩٩، ص ١٤٢.

فعل التواصل في الخطاب السردي بل هو شرط من شروط حدوث الخطاب،<sup>(١)</sup> والذي كان يهمننا هنا هو وصف زمن القراءة كعنصر جمالي، يسهم في تأليف الخطاب السردى.

ومن أبرز الدراسات التي تناولت موضوع الزمن، وكان لها تأثير كبير في الدراسات اللاحقة دراسة ثودوروف، فقد كانت انطلاقة - وأخذ المشعل من الشكلائين الروس - في ما يخص (المتن الحكائي والمبنى الحكائي) مؤكدا لإشكالية تقديم الزمن، وتعود إلى عدم التمييز بين زمانية القصة، ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد، لكن الخطاب ملزم أن يرتبها ترتيبا متاليا، يأتي الواحد منها بعد الآخر، وكان الأمر تعلق بإسقاط شكل هندسي معقد على خط مستقيم.

ومن هنا، تأتي ضرورة إيقاف التالي الطبيعي للأحداث حتى وإن أراد المؤلف إتباعه عن قرب، كونه يستخدم التعريف الزماني لأغراض جمالية، وبهذا نميز بين نمطين من الأزمنة، كما سبق وأشرنا، خارجي وداخلي، أما الزمن الخارجي فهو زمن الحكاية وهو (زمن القصة، وزمن الكتابة، وزمن القارئ، والزمن التاريخي)، والزمن الداخلي (زمن النص) وهو (زمن القصة، وزمن الكتابة، وزمن القراءة).<sup>(٢)</sup>

وهي نفس التقسيمات التي اختارها سعيد يقطين من بين الأنماط الزمنية والتي ميزها بمصطلحات ثلاثة وهي: زمن القصة، وزمن الخطاب، وزمن القص<sup>(٣)</sup>، كما

١- المرجع السابق، ص ٥٠.

٢- مجموعة من الباحثين، طرائق التحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب، ط ٣، الرباط، المغرب، ١٩٩٢، ص ١١.

٣- سعيد يقطين، قال الراوي البنيات الحكائية في السير الشعبية، المركز الثقافي العربي، ط ١، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٧، ص ٢٠٩.

عددها أحد المنظرين؛ من باب الولوج لخطاب استعراضي ( un discours représentatif) فلا بد أولاً من تمييز:

• زمن الحكاية 'le temps de l'histoire'

• زمن الكتابة 'le temps de l'écriture'

• زمن القراءة 'le temps de la lecture'

هذه الأزمنة الثلاثة تكون مثبتة في النص السردي، غير أنه بجانب هذه الأزمنة الداخلية 'internes' توجد أيضاً أزمنة خارجية 'externes' يدخل النص معها في علاقة تفاعلية وهذه الأزمنة هي: مثال

- زمن الكاتب 'le temps de l'écrivain'

- زمن القارئ 'le temps du lecteur'

- الزمن التاريخي 'le temps historique'

لكن في مجال الدراسات النقدية نجد أن الزمن الداخلي أو التخيلي هو الذي شغل الكتاب والنقاد على السواء، لاهتمامه بمشكلة الديمومة وكيفية تجسيدها في الرواية.<sup>(١)</sup>

ولهذا يتأتى تقسيم الناقدة (سيزا قاسم) متأثرة بما قبلها ولكن في نفس الوقت تختلف عنه بعض الشيء، فهي ترى أن الزمن الخارجي يشتمل على (زمن الكتابة وزمن القراءة) ووضع الكاتب بالنسبة للزمن الذي يكتب عنه، والقارئ في الزمن الذي يقرأ منه، أما الزمن الداخلي: فهو التابع الحدثي، ويشغل الزمن الداخلي

١ - عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي، مرجع سابق، ص ١٤٢.



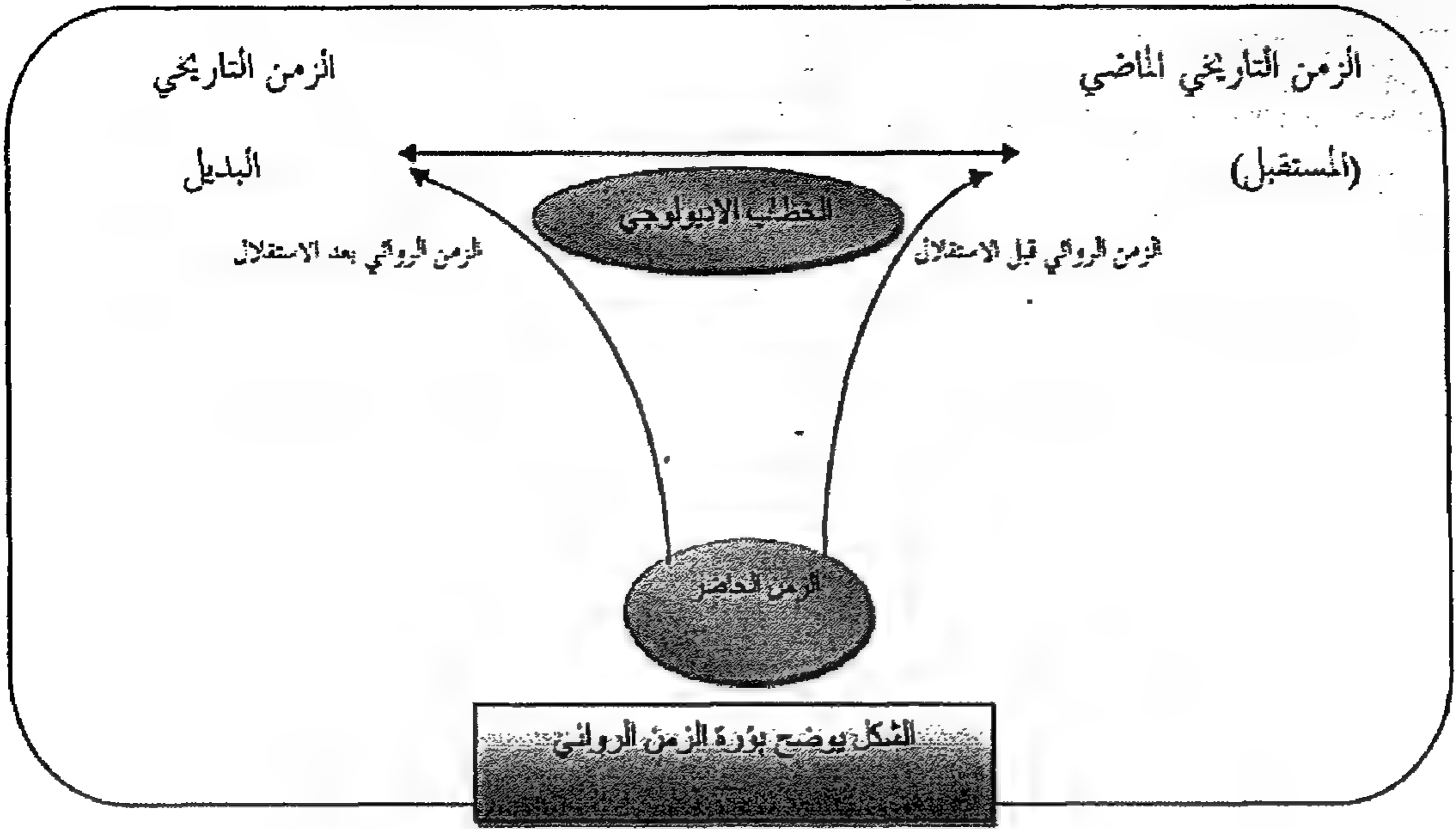
مساحة واسعة من اهتمام النصوص السردية التي بين أيدينا والتي ستتطرق لها في الجانب التطبيقي للدراسة، لذلك فإننا سنعمد إلى الاهتمام به من حيث تقسيمه إلى زمنين:

٢-٣-١- الزمن الطبيعي (الأفقي): ولهذا الزمن خاصية موضوعية من خواص الطبيعة وله جانبان (الزمن التاريخي والكوني)، فالزمن الطبيعي مرتبط بالتاريخ، لأن التاريخ يمثل إسقاطا للخبرة البشرية على خط الزمن الطبيعي، انه يمثل ذاكرة البشرية ويحتزن خبراتها المدونة في نص له استقلاله عن عالم الرواية.<sup>(١)</sup>

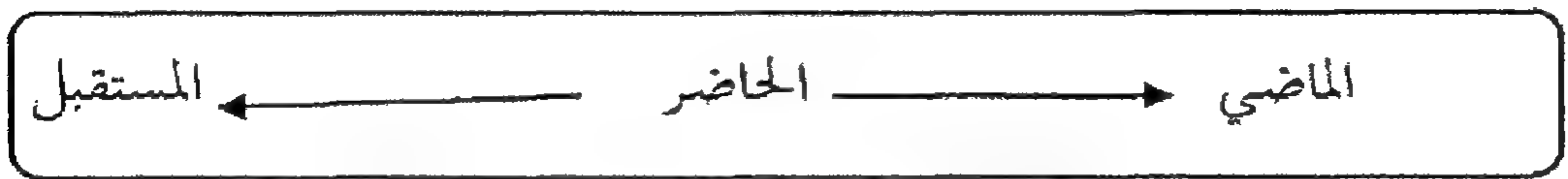
ويمكن تمثيل الرواية المغاربية بصفة عامة والجزائرية خاصة كعينة في شكل يكشف لنا عن بعدي المجتمع القريب والبعيد في جدلية مغلقة كقراءة للدالات التي يتجهها الزمن التاريخي، والتي نجسدها في مخطط بسيط هو كالتالي:<sup>(٢)</sup>

١- بان البناء، مرجع سابق، ص ٤٦.

٢- إبراهيم عباس، مرجع سابق، ص ٣٠٠.



وكشرح للمخطط ننطلق من رؤية القديس أغسطين الذي رأى في الزمن ذلك الوهم الذي لا يمكن حجزه، وأن الحاضر هو البعد الزمني الوحيد الذي يضم البعدين الآخرين في مستوى الوعي الخاص بالإنسان وروحه؛ وفي هذا الشأن يقول (أغسطين): إن الأشكال الثلاثة من الزمن توجد في روعي، ولا يمكنني أن أجدها في مكان آخر: (١)



مخطط يبين دلالات الزمن التاريخي

فالزمن هو فكرة نجسدها في كيان وهمي فتتخيلها ونحدد معالمها لنجعلها كائناً يحيط بنا أينما ذهبنا إلا أننا نحجزه في حيز (الماضي والحاضر والمستقبل) كي لا يلقي

١- عمرو عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص ٢٧١.

علينا سباط سيطرته فيرمينا في وادي التيه، والى عالم مجهول اخترعناه نحن بني البشر؛ لتخفيف وطأة الحيرة والتساؤل على أنفسنا، واتخذناه السبيل لتحديد كينونته لكي لا يضيق الحصار على الإنسان، فلا نجد أنفسنا إلا ونحن نتحسر على عمرنا الضائع وشبابنا المهدور، وحياتنا المسروقة منا، أما بالنسبة للزمن الكوني فهو عبارة عن تعاقب الليل والنهار، والأزمنة المعروفة من ولادة الإنسان حتى موته، فنمثلها في (السنة، الفصل، الشهر، الأسبوع، اليوم، الساعة، الدقيقة،...الخ).

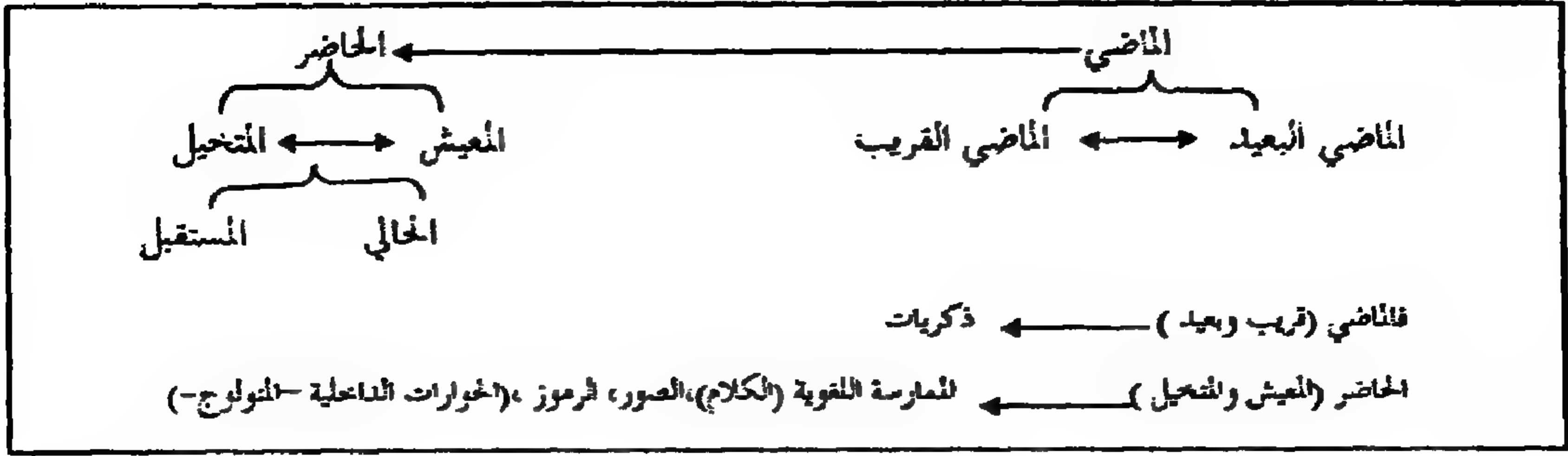
٢-٣-٢- الزمن النفسي (العمودي): ويختلف الزمن النفسي عن الزمن الطبيعي في كونه لا يخضع لمقاييس موضوعية أو معايير خارجية، بل يرتبط بالشخصية وحالتها النفسية، ووعياها لكل ما يجري، ومن هنا يحدد سرعته أو بطأه، وتمارس اللغة دورا كبيرا في هذا التحديد فالشخص يشعر بالساعة مثلا وكأنها دهور عندما يكون حزينا والعكس عندما يكون سعيدا أو بجوار شخص يحبه، ويظهر في الروايات بصور شتى تنقله لنا كذكريات والصور والرموز، والاستعارات والحوارات الداخلية، وهي انعكاسات للحقائق الأساسية للعالم الداخلي.<sup>(١)</sup>

فستطيع به الرجوع إلى ماض عاش في دواخلنا ونحن في الحاضر، إلا أن الذاكرة تعود بنا إلى الوراء إلى زمن متخيل وقد تعود بنا أحيانا للأمس القريب أو الطفولة البريئة وأيام الصبا، فنجد الزمن يمتزج حاضره مع ماضيه ليلقي تعاويذه وهو مختبئ في دهايز الذاكرة، ويخرج لنا على حين غرة ليواصل سحره علينا فتتقل عبره بين ماض ومستقبل ثم نرجع إلى الحاضر، ويمكن تمثيل ذلك في مخطط يسهل علينا فهم أرجوحة الزمن.<sup>(٢)</sup>

١- بان البنا، مرجع سابق، ص ٤٨.

٢- إبراهيم عباس، نظرية الرواية، مرجع سابق، ص ٣١١





إن هذه الأزمنة الثلاثة (ماض، حاضر، مستقبل)، تفرض نفسها في كل رواية إنها تتقاطع بشكل أو بآخر، لتكون ما يسمى بزمن السرد في خصوصياته العامة، بحيث يتخذ أشكالاً متعددة ومختلفة، فهو تارة يساير زمن الحكاية، حتى إننا نشعر، ونحن نقرأ العمل وكأننا نعيش الزمن كما هو في الواقع، وتارة أخرى يقفز على حقب سابقة أو لاحقة للفترة الزمنية التي وصل إليها السرد، مما يجعله يكتسي طابعاً معقداً يتطلب الكشف عنه مجهودات قد تعادل أو تفوق تلك التي يبذلها الكاتب في خلقها وتركيبها، لربط أحداث الرواية وشد بعضها ببعض فالبنيات الزمنية هي في الواقع من التعقيد المذهبي، بحيث إن أمهر المخططات سواء أكانت مستعملة في تحضير العمل الأدبي أو في نقده، لا يمكن أن تكون إلا مخططات تقريبية عديمة الإتقان.<sup>(١)</sup>

والأبعاد الثلاثة المكونة للزمن: ماض، حاضر، مستقبل، ذات بساطة جميلة، غير أن الكل يتعقد بمجرد ما نريد ربطها بالبنية الزمنية للغة ما وحتى نتمكن من تجاوز هذه الصعوبات والتعقيدات ولو نسبياً، فإننا نتبنى التصنيف الثلاثي الذي تفرد به الباحث والناقد الفرنسي جيرار جينيت الذي انفرد عن غيره بالتخصص في تعقيد السرد، والبحث فيه، وفي جزئياته التفصيلية مما يجعله بحق أب السرديات في العصر

١- عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي، مرجع سابق، ص ١٤٤.

الحديث،<sup>(١)</sup> وبما أنه أعطى للزمن حقه الوافي مستوغل في تنظيراته للزمن الروائي، وتقسيمه له واعتباره العمود الفقري للتشكيل السردى.

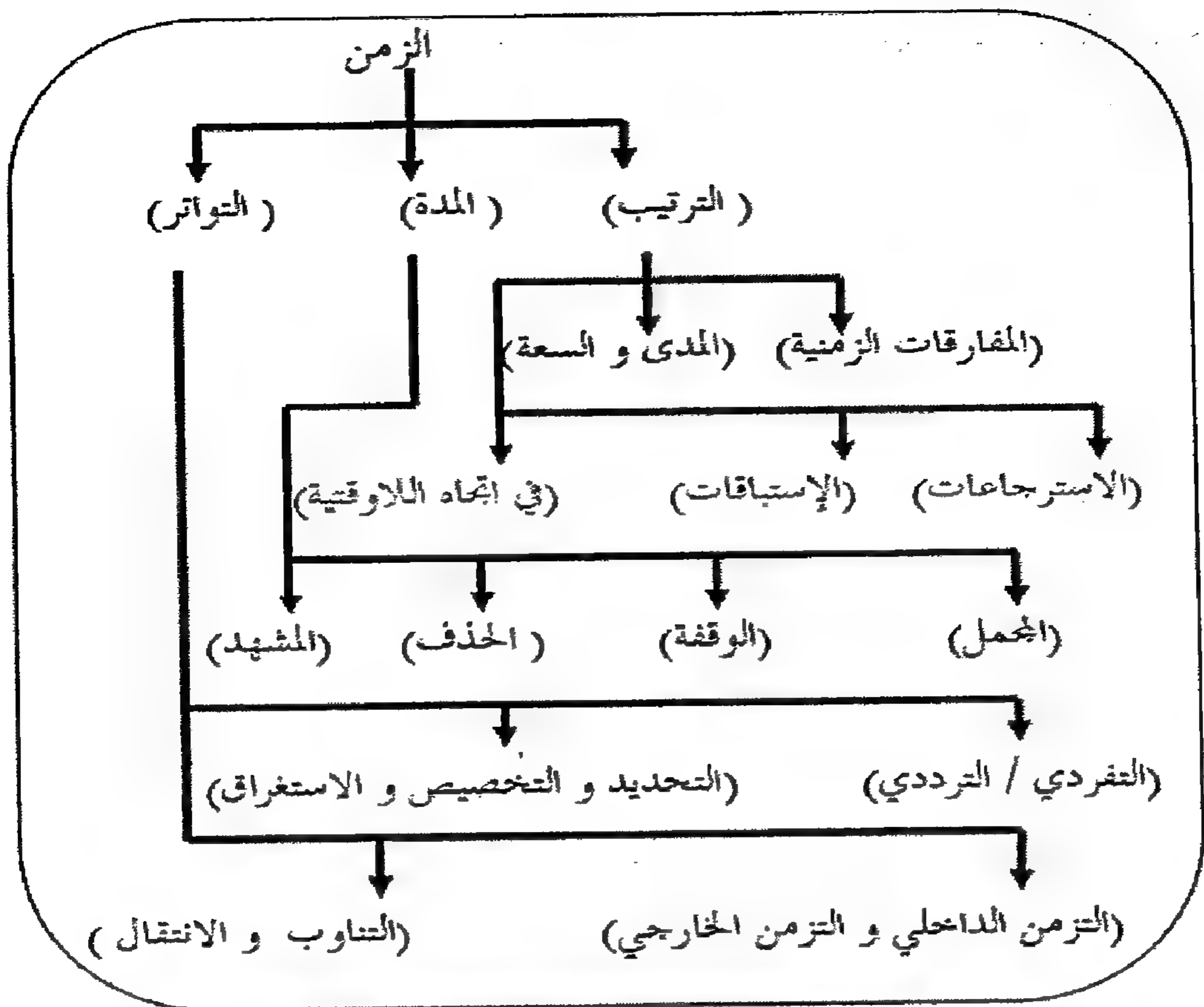
### ٣- عناصر الزمن عند جيرار جينيت:

يرى جيرار جينيت أنه ينبغي لمن يتصدى لتحليل البنية الزمنية في نص ما أن يأخذ في نقده أن زمن القصة هو زمن مزدوج؛ زمن الملفوظ الحكائي، القصة، وهي تسلسل زمني للأحداث، وزمن السرد الخطاب أي ترتيب السارد للأحداث في النص، ويعتمد في تحليله على ثلاثة أنواع من العلاقات القائمة بين زمني (القصة والخطاب)، وهي علاقة الترتيب وعلاقة السرعة السردية، وعلاقة التوتر وإن اختلفت دوال هذه المفردات عن بعضها، فالمدلول واحد، ورغم اختلاف الدراسات ووفرته إلا أننا اعتمدنا تبني التصنيف الثلاثي الذي اعتمده الباحث الفرنسي جيرار جينيت (G. Genette) أثناء استعراضه لخصوصيات هذا العنصر في الخطاب الروائي، اعتباراً لعلاقات التماثل والاختلاف التي تربط زمن المغامرة أو الحكاية بزمن السرد أو الكتابة وهي: الترتيب (L'ordre) الديمومة (la durée) والتواتر (la fréquence)<sup>(٢)</sup>، وسنحاول وضع هذا المخطط ليسهل شرح عناصر الزمن الروائي عند جيرار جينيت:<sup>(٣)</sup>

١- إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، الدار العربية ناشرون، ط ١، لبنان، ٢٠١٠، ص ٦٩.

٢- عبد العالي بوطيب، مرجع سابق، ص ١٤٥.

٣- وائل سيد عبد الرحيم، تلقي البنيوية في النقد العربي (نقد السرديات نموذج)، دار العلم للنشر والتوزيع، ط ١، سوريا، ٢٠٠٩، ص ١٧٧.



المخطط يوضح عناصر الزمن عند "جيرار جينيت"

إن النقطة الجوهرية التي ينطلق منها جيرار جينيت هنا، هي التمييز القائم بين القصة والحكاية باعتبار أن الاثنين شيان مختلفان، وبالتالي من الضروري الوعي بأن لكل منهما زمنه الخاص وأن لهذين الزمنين ترتيبهما الخاص بهما، يقول جيرار جينيت: "بعد اتخاذنا هذه الاحتياطات، سندرس العلاقات بين زمن القصة وزمن الحكاية (الكاذبة) طبقاً لما يبدو في تحديدات أساسية ثلاثة هي: الصلات بين الترتيب الزمني لتتابع الأحداث في القصة والترتيب الزمني الكاذب، لتنظيمها في الحكاية والصلات بين المدة المتغيرة لهذه الأحداث أو المقاطع القصصية والمدة الكاذبة في



الواقع، طول النص لرواتها في الحكاية، وأعني صلات السرعة (...) وأخيرا صلات التواتر، أي بعبارة تقريبية فقط العلاقات بين قدرات تكرار القصة وقدرات تكرار الحكاية، أي أن عنصر الزمن يشمل هو الآخر ثلاثة مراحل بحث وهي بدورها تشمل عناصر أخرى<sup>(١)</sup> ومن أجل سهولة تتبع تقسيمات جينيت المتعددة سنحاول أن نضع هذه التقسيمات في أشكال تخطيطية تمكن من الوقوف عليها.

والنص الروائي الجزائري، كان في الغالب يخضع بصفة مباشرة إلى معالجة القضايا التالية: المدة الزمنية التي عاشتها الذات الجزائرية تحت نير الاستعمار، ثم الأحداث التي تخللت فترة الاحتلال ونوعيتها، لأننا نعتقد أن البنية الزمنية في جانبها الفني، تمتص تجربة الأمة وخبرات أفرادها وفق مراحل الألم واللذة الخاضعين إلى سرعة الزمن وسهولة تدفقه في حالات الفرح واليسر، وإلى تباطئه وصعوبة تجاوزه لحظاته في الحالات المعاكسة.

ولا عجب أيضا، إن بدت لحظات الاستقلال في الجزائر، وكأنها البؤرة التي تركز حولها اصطدام الذات الوطنية مع الزمن بأقسامه الثلاثة بصورة مباشرة وحادة.<sup>(٢)</sup> وسنحاول إسقاط نظرة كل من تودوروف وجينيت على النصوص محل الدراسة على أساس أن آراء كل منهما متقاربة إلى حد ما.

### ١-٣- زمن القصة:

هو زمن المادة الحكائية في شكلها ما قبل الخطابي، إنه زمن أحداث القصة في علاقتها بالشخصيات والفواعل في هذا الزمن وقفنا عند حدود المادة الحكائية انطلاقا

١- ينظر، وائل سيد عبد الرحيم، مرجع سابق، ص ١١٧.

٢- ينظر، المرجع نفسه، ص ٢٧ وما بعدها.

من السابق إلى اللاحق وإعادة تركيبه، وزمن القصة هو زمن التجربة الواقعية وهو مادة خام مدركة ذهنيا، وانطلاقا من مصطلح لغوي سميناه الصرفي، وهو قابل لأن يتجسد في أنحاء عديدة ومن خلال الخطاب المشتغل على الزمن الصرفي يتحقق زمن الخطاب، وبواسطته يتم زمن القصة، وفي انتقالنا من زمن القصة إلى زمن الخطاب، فإننا نتقل من التجربة الواقعية إلى التجربة الذاتية من خلال سلب زمن القصة، وبعده الواقعي تتحقق التجربة الذاتية بـ'وعي الزمن' ويتجلى على الصعيدين الجمالي والدلالي وعلى الصعيد الأول يتم تكسير البعد الذهني المشترك عند المتلقي ويتج عنه نوع من التوتر عند المتلقي الذي نسبمه العتامة وبواسطتها ينجم ذلك الأثر الذي هو اللعب الزمني ومن خلال ذلك لابد من إدخال مفهوم زمن النص لتجسيد الفروقات بين الأزمنة الثلاثة زمن القصة، زمن الخطاب زمن النص.<sup>(١)</sup>

وأخذ زمن القصة، بعدين أساسيين يتصل الأول بعملية الكتابة نفسها، ويكمن الثاني عندما يتم التفاعل مع هذا النص من خلال القراءة كفعل وإنتاج.

وزمن القص هو زمن الحاضر الروائي أو الزمن الذي ينهض فيه السرد وهو زمن يفتح في اتجاه الماضي فيروي أحداثا تاريخية وأحداثا ذاتية للشخصية الروائية ويمتاز بالموضوعية وله قدرة الإيهام بالحقيقة.<sup>(٢)</sup>

### ٢-٣. المدى والسعة:

- ١- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص ١٢٢.
- ٢- عبد الجليل مرتاض، البنية الزمنية في القص الروائي، دراسات المجزت بسيوسولوجية الأدب (وحدة البحث في الأنثروبولوجية الثقافية)، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ت، الجزائر، ص ٤١.

إن طبيعة النص السردي في مستوى العلاقة بين الحكاية والقصة، يتيح مجالا واسعا لحركة الزمن وانتظامه وفق مفارقة تتطلبها القصة، وفي مستوى المدى والسعة يتم التركيز على المدى الذي تستغرقه المفارقة الزمنية باتجاه الماضي أو المستقبل، بعيدا عن حاضِر القصة أو الحكاية.<sup>(١)</sup>

والمقارنة قد تستغرق مدة أطول أو أقصر من الحكاية ذاتها، وهذه المدة المستهلكة في هذا مجال هي التي تسمى سعة المفارقة الزمنية، وبهذا يكون للمدى بعد ممتد في حقيقة الزمن، بالمقارنة مع زمن الحادثة، بحيث يتجه للماضي أو المستقبل، ويتضح ذلك بصورة أدق في محورين أساسيين هما: السوابق واللواحق أو ما يعرف بالاستباق والاستشراف أو الاسترجاع،<sup>(٢)</sup> وقد نلاحظ استعمال هذا النمط من الزمن السردي في العملية السردية إذ تكون ثابتة أيضا إذ تكون سابقة أو لاحقة.<sup>(٣)</sup>

### ٣-٣- زمن السرد:

يتجلى زمن السرد في تقديم وتأخير أحداث الرواية والرجوع إلى الماضي من خلال الحاضر أو المستقبل، كون العودة إلى الماضي توصلنا إلى النقطة التي بدأت منها القصة، كما تقدم ماضي الشخصية من خلالها، ويكتسي السرد فيها حيوية أكثر دقة وأحلام مستغامي نظرا لمعايشتها للآثار الأدبية القديمة والحديثة الأصيلة أصبحت تعني بأسلوبها، ولغتها بقدر ما تعني بأفكارها، ومواقفها مما أضفى على أسلوبها

١- عمرو عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، سلسلة الدراسات، ط ٢، دمشق، سوريا، ٢٠٠٨، ص ١٣٠.

٢- المرجع نفسه، ص ١٣٠.

٣- جيارار جنيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، المشروع القومي للترجمة، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط ٢، ١٩٩٧، ص ٤٥.



الرصانة والرونق والجمال، كما أنها كانت تنظر إلى الفن على أنه نص وصياغة ورونق، بالإضافة إلى أنه فكرة ومشاعر ومواقف، ومن يستطلع تحقيق هذا التوازن بين الموقف والصياغة فهو قد وصل إلى الهدف المرجو، وفي هذا الصدد يقول الدكتور محمد مصايف: فالحكمة في نظري هي التعبير عن المواقف والمشاعر بأسلوب جميل يؤثر ويوعي في آن واحد، ولقد استعملت الكاتبة "أحلام" السرد الذي تغلب عليه الحكمة ويحتاج إلى مهارة فنية لأنه يجب أن يتبعه الزمان والمكان في سير الأحداث متسلسلة متناسقة، والسرد هو الأنجع لنقل واقع المدينة الجزائرية ويمتاز السرد في عمومته بالوضوح والدقة والتركيز لدى معظم الروائيين.

كما يمتاز السرد في الرواية الجزائرية بقيامه في كثير من الأحيان على جمل فعلية قصيرة واستخدام الجمل الفعلية شائع جدا في الفن القصصي الروائي الجزائري، حتى أنك تقرأ الفقرات الطويلة أحيانا دون أن تصادف جملة اسمية واحدة، ولعل ذلك لقصد القاص الجزائري إلى الحركة في الحياة الاجتماعية أكثر من قصده إلى تبيان غيرها من المظاهر، فالمميزات الأساسية لهذا الأسلوب وهو أسلوب السرد، يظهر في الوضوح والدقة، والمباشرة أحيانا وفي واقعية الوصف والتحليل اللذين ينقلب إليهما هذا السرد في كثير من الأحيان.<sup>(١)</sup>

وقد فصلت جينيت في خطاب الحكاية علاقات التواتر في المحاور الأربعة التالية:

- تروي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة.
- تروي مرات عديدة ما وقع مرات عديدة.
- تروي مرات عديدة ما وقع مرة واحدة.

١ - محمد مصايف، الثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٨٣، ص ٦٥.

• تروي مرة واحدة ما وقع مرات عديدة (مثل: كنت أنام مبكراً كل يوم من أيام الأسبوع).

ومن خلال هذا التناوب التكراري بين السرد والوقائع يتم الكشف عن أهداف أسلوبية كالتأكيد أو الإلحاح فالأول: كثير والثالث: نادر، حيث يؤدي التكرار إلى الملل والسأم والرابع: أكثر وروداً، وهو يتناسب مع طبيعة الأسلوب العربي الذي يختصر الدلالات الكثيرة فيه بأقل ما يمكن من الألفاظ.

### ٣-٤. المشهد:

ويقصد بالمشهد ذلك المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعف السرد، وأن المشهد يمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث الاستغراق، وإن كان الناقد البنيوي "جيرار جنيث" يذهب إلى أنه ينبغي دائماً أن لا نغفل أن الحوار الواقعي الذي يمكن أن يكون بين أشخاص معينين.<sup>(١)</sup>

ويلتجئ إليه الكاتب في مختلف الأغراض ويكون عادة باللغة الفصيحة والحوار يعتمد - أساساً - على الطابع الإنشائي، الذي يقوم على طرح مجموعة من الاستفهامات، التي تأتي على شكل سؤال وجواب، وفي أعمال أحلام مستغانمي نجد أن كل شخصية تحاول التعبير عن ما يختلج في نفسها عن طريق الحوار الذي يطول أحياناً ويقصر أحياناً أخرى .

### ٤. البنية الخارجية للزمن الروائي.

١ - حميد حمداني، بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، ص ٧٨.

## ١٤- زمن القارئ:

وهو الزمن المسؤول عن التأويلات الجديدة التي يقدمها بحسب زمنه الثقافي،<sup>(١)</sup> لأن لقارئ بدوره يعيش تحت تأثير عصره، يتفاعل معه، فالقارئ الذي عاش في القرن الثامن عشر (١٨ م) لا يمكن أن يكون انفعاله إزاء رواية رومانسية هو نفس الانفعال الذي يحس به قارئ يعيش الآن في نهاية القرن ٢٠ م،<sup>(٢)</sup> أما القارئ الذي يعيش في منطقة فيها شيء من الظلم وكانت الرواية تتحدث عن الاستبداد فإنه يتعامل مع زمنها كأنه زمن ممتد، ربما سيشعر أنه أحد أولئك الذين وقع عليهم الظلم على الرغم من أن أبطالها قابعون في أعماق التاريخ، وقد تحدث بيرسي لوبوك (p. loubok) بكلام موجز ذي دلالات عميقة عن تفاصيل الرواية وعلاقتها بزمن القارئ، إذ يرى أن المرء لا يحتاج إلى أن يتذكر التفاصيل الصغيرة في الرواية كي يدرك حقيقة الشخصيات الروائية وقوتها، ولو حدث أن نسينا قدرا كبيرا من التفاصيل، فإن أبرز وجوه هذه الحالة ستعلق بالفكر حين نتطلع إلى الوراثة للحوادث الدرامية والمقاطع الوصفية الجميلة.<sup>(٣)</sup>

ويحظى القارئ حاليا باهتمام كبير داخل الدراسات النقدية الأدبية والاجتماعية والتعليمية وحتى الفلسفية بشكل عام نظرا للدور الذي يلعبه في فهم النص وتفسيره

١- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، د.ط، الدار البيضاء، المغرب، د.ت، ص ٤٣.

٢- إدريس بودية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار- دراسة نقدية، شركة أشغال الطباعة، ط ١، قسنطينة، الجزائر، ٢٠٠٠، ص ١٦٣، ١٦٤.

٣- أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للنشر، ط ١، عمان، الأردن، د.ت، ص ٢٧، ٢٨.



وتحويله، فإليه يعود قرار إحياء النص ونشره وانتشاره وبيعه أو طمسه وقتله وتجميده بين رفوف المكتبات.

لكن من هو هذا القارئ الجيد! الكفاء، المتمرس الذي تعود إليه سلطة القرار وتوكل إليه هذه المهمة الصعبة في توجيه مصير النصوص التي ليست من انجازه والتي سهر وتعب الآخرون في تأليفها؟ يأتي النقاد والسيميولوجيون والأسلوبين بكثير من المفاهيم لأجل احتواء مضمون هذا القارئ المجرد، فالقراء كثيرون مختلفون في الكفاءة والتكوين والذوق المجتمع، لذا اختلف الدارسون أنفسهم حول توجيه مفهوم القارئ فهو مرة قارئ تجذبه بنية نصية، وما قراءته إلا مجرد ردود أفعال لمثيرات النص، كما يمكن أن يكون لحظة وقع عند النقاء القارئ بالنص وحدث أثر معين في ذهنه تركها دلالة النص، كما يمكن أن يكون يمتلكا لكفاءات نصية لغوية أسلوبية بلاغية ضمنية، يواجه بها غموض النصوص والتواءاتها، لكن بالرغم من اختلاف هذه المفاهيم فإن قارئهم متجذر، ومنغمس في نصه مشكلا صنفا واحدا من أصناف القراء، وهو قارئ متضمن في بنية نصه المقروء ومتموضع داخله لا يغادره، حتى وإن غادره فللحظات يجب عليه نسيانها حسب تعبير أيزر.<sup>(١)</sup>

## ٢.٤- زمن النص:

اللغة العربية هي الوسيلة الرئيسة للتواصل بين الكتاب وبين قراء الرواية ونرى أن الروايات المكتوبة باللغة العربية في تزايد مستمر، وما يزيد مشكلة اللغة المستخدمة في بلدان المغرب العربي تعقيد عامل إضافي هو موضوع البربر، غير أن تواجد

١- بوزيد سامي هادف، مجلة العلوم الإنسانية، دورية دولية علمية محكمة، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد العاشر، نوفمبر ٢٠٠٦، ص ١٢٥.

الفرنسية وطبيعة تأثيرها المستمر ومسار تمثلها الثقافي، مما يعتبر قضية مثيرة يتناولها الكثيرون بالبحث باستمرار، وكتاب القصة في بلدان المغرب يواجهون المشكلة المعقدة ذاتها التي يواجهها الكتاب في مختلف البلدان العربية.

ونجد أن من يحاول حصر القضية الروائية حول الخلاف في استعمال اللغة العربية الفصحى أو اللهجة العامية، نلاحظ أن العديد من الروائيين المصريين اختاروا الكتابة بلهجة مدينة القاهرة أو مناطق أخرى في مصر، مثل رواية الجبل لفتحي غانم، ومن دون شك أن اللهجات العامية أصبحت مفهومة في العالم العربي بفضل استخدامها في الأفلام والتلفزيون، وتعود جذور هذا الاتجاه إلى رواية زينب لمحمد حسين هيكل في عام ١٩١١.<sup>(١)</sup>

وفي الختام لابد من القول أن كمية وتنوع أعمال الإبداع الروائي التي أشرنا إليها في هذا الفصل إنما هي دليل على شجاعة الكتاب العرب والجزائريون في مواجهة الصعاب التي أشرنا إليها و التغلب عليها، وفي مواجهة التحديات والجمعيات القائمة في وجوههم والناشئة على تعقيدات الرواية نفسها كنمط أدبي.

وأما (السرد الاستذكاري) هو الاسترجاع أو العودة إلى الوراء عند جينيت والإخبار البعدي عند (فاينريش) H. Weinrich هو خاصية حكائية نشأت مع الحكى الكلاسيكي، وتطورت بتطوره، ثم انتقلت إلى الأعمال الروائية الحديثة.

١- روجن آلن، الرواية العربية، مقدمة تاريخية ونقدية، تر: حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، د.ط، مصر، ١٩٩٧، ص ١٩٠ وما بعدها.

فالقصة - لكي تُروى - يجب أن تكون قد تّمت في زمن ما، غير الزمن الحاضر لأنه من المتعذر أن تُحكى قصة لم تكتمل أحداثها بعد، وهذا ما يفسر ضرورة قيام تباعد معقول بين زمن حدوث القصة وزمن سردها.<sup>(١)</sup>

وتتمظهر (البنية الزمنية) من خلال:

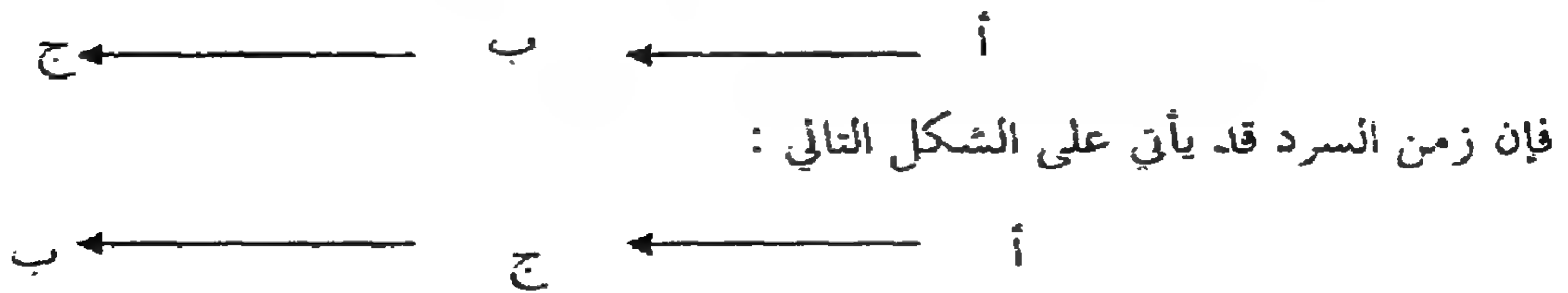
• السرد الاستذكاري / أو الاسترجاع.

• السرد الاستشرافي / أو الاستباق.

### ٣-٤- الترتيب الزمني:

وهناك أيضا إمكانية استباق الأحداث في السرد، وهو شكل من أشكال العدول عن السرد النمطي وهو ما يسميه "جينيت" باسم المفارقة الزمنية أو لنقل المفارقة السردية لأن الكاتب - في الحقيقة - لا يكتفي بتغيير اتجاه الزمن من الحاضر مثلا إلى الماضي، وإنما يقوم أيضا بتعديل اتجاه السرد من سرد النمط الخطي إلى السرد المتكسر أو المتقاطع الذي يخالف فيه توقعات القارئ.

فإذا كانت الوقائع في زمن القصة على الترتيب التالي:<sup>(٢)</sup>



١- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ص ١٣٣.

٢- حميد الحمداني، مرجع سابق، ص ٧٤.



المفارقة الزمنية إما أن تكون استرجاعاً (analepsie) لأحداث ماضية لحظة الحاضر أو استباق (ptolepse) لأحداث لاحقة.

٤-٣-١- الاسترجاعات: يشكل كل استرجاع بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها حكاية ثانية زمنياً، تابعة للأولى،<sup>(١)</sup> وهو مخالفة صريحة لسير السرد يكون بعودة راوي السرد ومحركه إلى حدث (في عرف المضمون) سابق، يهدف إلى استعادة أحداث ماضية أهمل السرد ذكرها لسبب أو لآخر، وإن كل عودة للماضي تشكل بالنسبة للسرد استذكّاراً يقوم به لماضيّه الخاص، ويحيلنا من خلاله إلى أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة، فالاسترجاع هو ذاكرة النص أو مفكرة السرد، ويمكن أن نتعامل معه من خلال التصنيف التالي:

- الاسترجاع التلقائي: وهو ذلك النوع من الاسترجاعات التي يحتكم إليها السارد طوعاً لتوضيح أمر عاجل حان وقته، فلا يشعر المتلقي بتغير صيرورة السرد.

- الاسترجاع القسري: وهو استرجاع يشعرنا بسطوة الراوي ونحكمه في سير الأحداث.

- الاسترجاع الاعتباري: وهو استرجاع مفاجئ لا مبرر له، ولا يحمل قيمة فنية.

- الاسترجاع الداخلي: والاستذكّار (أو الاسترجاع) ثلاثة أنواع: استرجاع خارجي يعود إلى ما قبل بداية الرواية، واسترجاع داخلي يعود إلى ماضٍ لاحقٍ لبداية الرواية، واسترجاع مزجي يجمع بين النوعين السابقين.

١- جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم عبد الجليل الأزدي، عمر الحلبي، د.ن، ط ٣، مصر، ٢٠٠٣، ص ٦٠.

وتتجلى مظاهر السرد الاستذكاري في (مدى الاستذكار) أو المسافة الزمنية التي يطالها الاستذكار، كما تتجلى مظاهر السرد الاستذكاري في (سعة الاستذكار) التي تقاس بالسطور والفقرات والصفحات التي يغطيها الاستذكار في زمن السرد وأما (السرد الاستشرافي) فهو الاستباق أو القفز إلى الأمام، أو الإخبار القبلي، وهو كل مقطع حكائي يروي أحداثاً سابقة عن أوانها، أو يمكن توقع حدوثها... ويقضي هذا النمط من السرد بقلب نظام الأحداث في الرواية عن طريق تقديم متواليات حكائية محل أخرى سابقة عليها في الحدث، أي القفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب، لاستشراف مستقبل الأحداث، والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرواية،<sup>(١)</sup> وهو الذي نستعيد به أحداثاً وقعت ضمن زمن الحكاية أي بعد بدايتها ومن أبرز وسائله: التذكر (التداعي).

- الاسترجاع الخارجي: يمثل هذا الاسترجاع الوقائع الماضية التي حدثت قبل بدء الحاضر السرد، إذ يستدعيها الراوي أثناء عملية السرد، لذا تعد زمنياً خارج الحقل الزمني للأحداث السردية الحاضرة في الرواية ويعد هذا النوع من الاسترجاع الأكثر شيوعاً في الرواية العربية الحديثة خاصة التي تعالج فترة زمنية محدودة إذ لا بد من إضاءة هذه الفترة من خلال عقد التواصل مع فعاليات حديثة خارج الإطار العام لزمن القصة.<sup>(٢)</sup>

- الاسترجاع الجزئي: أما الصنف الثاني من الاسترجاع الخارجي، فيتم من خلال سرد متسلسل لوقائع ممتدة زمنياً وفق تتابع متصل. يستمر حتى نقطة بداية

١- ينظر، المرجع السابق، ص ٤٥.

٢- مها حسن القصرائي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، د.ط، بيروت، لبنان، ٢٠٠٤، ص ٢٠.

الحكاية الأولى وهو ما يسميه الاسترجاع التام  
(Analeisus Complete).<sup>(١)</sup>

ونستطيع أن نبين أن الاسترجاعات الخارجية، إذ يمكن أن تصنف في خانة  
الذكريات لأن السارد أو الشخصية تقوم باستحضار مواقف زمنية ماضية لا صلة لها  
بجوهر الحكاية الأولى، وأنها ذات أهمية من حيث وظيفتها في التوضيح.

٤-٣-٢- الإستباقات: وتعدّ الاستشرافات الزمنية عصب السرد الاستشرافي،  
ووسيلته في تأدية وظيفته في النسق الزمني للرواية ككل، وعلى المستوى الوظيفي  
تعمل هذه الاستشرافات بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة، أو التكهّن بمستقبل  
إحدى الشخصيات، كما أنها قد تأتي على شكل إعلان عما ستؤول إليه مصائر  
الشخصيات مثل الإشارة إلى احتمال زواج أو مرض أو موت بعض الشخصيات،  
ويسمى جنيت هذا النوع بـ (الاستشرافات الخارجية) تمييزاً لها عن (الاستشرافات  
التكميلية) التي تأتي لتملأ ثغرة حكاية سوف تحدث في وقت لاحق من جراء أشكال  
الحذف المختلفة التي تتعاقب على السرد.

ويتميز الاستباق بطابع المستقبلي التنبئي، وتتميز بضالّة خصوصها في النصوص  
السردية المعاصرة، باستثناء ربما الكتابات السردية السير الذاتية  
(Autobiographiques)، وعليه يشير جنيت إلى أن رواية البحث عن الزمن  
الضائع لمارسيل بروسست (Marcel Proust)، تشكل النموذج المعاصر الأكثر

١- المرجع نفسه، ص ١٢٣.



استعمالاً لهذه التقنية السردية، كما يضيف أن أفضل النصوص السردية التي تملك قابلية تمثل الإشراف هي النصوص المسروقة بضمير المتكلم.<sup>(١)</sup>

فالاستباق مخالفة لسير زمن السرد تقوم على تجاوز حاضر الحكاية وذكر حدث لم يكن وقته بعد وهو مفارقة زمنية تتجه إلى الأمام لتصور مستقبلاً سيأتي فيما بعد وهو نوع من الاسترجاع حسب الوظيفة:

- الاستباق التمهيدي: وهو حدث أو ملحوظ أو إيجاء أولي يمهّد لحدث أكبر منه سيقع لاحقاً.

- الاستباق الإبلاغي: وهذا النوع من الاستباق يضطلع بمهمة إخبارية حاسمة تطرح بشكل مباشر حدثاً سيجري تفصيله سيأتي غير قابل للنقص أو امتناع الحدوث.<sup>(٢)</sup>

- في اتجاه اللاوقية: إذا كان قد تمّ التحدث عن "الاسترجاعات" "الاستباقات" فماذا عن تلك المقاطع السردية المركبة، والتي لا نستطيع أن نحدد ما إذا كانت استرجاعاً أم استباقاً، مثلاً مقولة: "كان لابد من أن يحدث فيما سبق أن رأينا..." أو مقولة: "كان قد سبق أن حدث، كما ستري فيما بعد..."<sup>(٣)</sup>

يتحدث جينيت عن هذا النوع فيرى أنها مفارقات زمنية معقدة، مربكة، فهي غير قابلة لأن يحدد موقعها، إنما يحددها أحداث سابقة وأخرى لاحقة.

١- مها حسن القصراري، مرجع سابق، ص ١٣٣، ١٣٤.

٢- نضال الشمالي، مرجع سابق، ص 165.

٣- ينظر، وائل سيد عبد الرحيم، مرجع سابق، ص ١٢١.

إن كل عودة للماضي تشكّل، استذكّاراً يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة على النقطة التي وصلتها القصة، وهناك وظائف أخرى للاستذكّار منها: الإشارة إلى أحداث سبق للسرد أن تركها جانباً ثم اتخذ الاستذكّار وسيلة لتدارك الموقف وسدّ الفراغ الذي حصل في القصة، أو العودة إلى أحداث سبقت إثارتها، تكراراً يفيد التذكير، أو لتغيير دلالة بعض الأحداث السابقة.<sup>(١)</sup>

- الاستباق الداخلي: وتخضع هذه الأصناف من الاستباقات للتقسيم نفسه الخاص بالاسترجاع، فهي استباقات داخلية تتصل بالحكاية الأولى، وتكون إما استباقات تكميلية تنبئنا بما يكون عليه مسار الشخصية مستقبلاً، أو استباقات تكرارية تكون وظيفتها عكس وظيفة الاسترجاعات التكرارية، فإذا كانت وظيفة هذه الأخيرة هي تذكير المتلقي بالموقف أو الحادثة، فإن وظيفة الاستباق الداخلي التكراري، هي الإعلان عن الموقف أو (الحادثة التي سيأتي ذكرها بالتفصيل لاحقاً)، ويتصل الإعلان بإثارة التوقع لدى القارئ والمتلقي، وتخضع بدوره لمقولة المدى والسعة، حيث إن الإعلان قد تفصله عن تحقيقه مدة قصيرة أو طويلة، كأن يكون في نهاية فصل من الرواية ليقدّم الفصل التالي، أو يكون الإعلان ذا سعة كبيرة بالمقارنة مع الفرع الأول.<sup>(٢)</sup>

- الاستباق الخارجي: استشرافات مستقبلية خارج حدود الزمن المحكي الأول على مقربة من زمن السرد أو الكتابة دون أن يلتقي، ونجد هذا النوع من الاستباقات في العناوين أو المقدمات ويعرض نوعاً من الانقطاعات الملائمة لطبيعة المتلقي وطبيعة العمل.

١- المرجع السابق، ص ن.

٢- عمرو حيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردية، ص ١٢٤.

٤-٤-المدة الزمنية (durée): يؤكد جنيت في هذا المستوى من دراسة العلاقة بين الحكاية والقصة، على صعوبة البحث العملية، بالمقارنة مع دراسة النظام، فإذا كانت العلاقة بين نظام الأحداث في الحكاية، وتوقيت عرضها في القصة قابلة للمعانة من حيث إدراك زمن القصة وتوقيت سردها، فإن علاقة المدة بين زمن الحكاية وزمن القصة لا تخلو من صعوبة، وذلك نظرا لاعتبارات تختلف عن الأولى بحكم أن علاقة المدة ذات بعد ذاتي في إدراك قيمة وسعة المستوى الزمني للحكاية، والقصة من جهة، كما أن السارد يتناوب بين عملية قص الأحداث الواقعية، وعرض الأبعاد النفسية، وتقديم أشكال متعددة من القص، منها الحوار والسرد والتكامل، وما إلى ذلك.<sup>(١)</sup>

ويقترح جنيت لدراسة المدة أربع مفاهيم وصيغ أساسية هي:

٤-٤-١- الوقفة (Pause): الاستراحة وهي نقيض الحذف. وتظهر في التوقف في مسار السرد، حيث يلجأ الراوي إلى (الوصف) الذي يقتضي انقطاع السيرورة الزمنية وتعطيل حركتها، فيظل زمن القصة يراوح في مكانه بانتظار فراغ الوصف من مهمته، حيث ينقطع سير الأحداث ويتوقف الراوي، ليصف شيئا أو مكانا أو شخصا، وليست هذه الوقفات الوصفية زائدة، بل هي أهداف سردية، يضيء السرد فيها الحدث القادم، وتتجلى فيها أسلوبية الروائي، وتتحقق هذه الصيغة عادة بإبطاء السرد من خلال الوصف، ويكون فيها زمن القصة أكبر من زمن الحكاية بصورة واضحة، وتكون الوقفة الوصفية ذات كتابة مطلقة، لأنها تستند على تعطيل فاعلية الزمن السردية، من خلال تعداد ملامح وخصائص الأشياء.

١- المرجع السابق، ص ١٣٥، ١٣٦.



٤-٤-٢- المشهد (Scène): يعد المشهد مساحة زمنية نصية مناظرة للملخص، فإذا كان الملخص تسريعا للسرد، فإن المشهد هو تفصيل وإبطاء له وإن كانت العلاقة الزمنية القائمة في المشهد مساوية للقيمة الزمنية في الحكاية، فإن الإحساس العام للقارئ هو أن السرد يسير ببطء خاصة إذا كان موقعا للمفارقات الزمنية المتعددة، أو للحوار الداخلي للشخصيات، كما هو الشأن عند مارسيل بروست الذي يشكل المشهد عنده بؤرة زمنية<sup>(١)</sup> تتداخل فيها الاستردادات والاستشرافات والترددات الوصفية وتداخلات السارد، ففيه يقدم الراوي الحدث متزامنا مع النص، فيكون الإيقاع الزمني بطيئا واللحظات الزمنية مشحونة، وتظهر فيها الشخصيات وهي تتصارع، وتفكر، وتحلم وتمشي وتكلم، ولعل خير من شرح المشهد بيرسي لويوك وطبقه على رواية مدام بوفاري فهي عنده خير من يمثل مفهوم المشهد؛ لأن فلوير يضع المشهد أمامنا بحيث نتلقاه كما نتلقى صورة تنكشف تدريجيا، أو مسرحية يجري تمثيلها.

١- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ص ١٠٦.

ونشير إلى أن جنيت قد وضع الجدول الآتي لتوضيح العناصر المذكورة:

وقفة وصفية Pause	TR=N TH=N	H>TR
مشهد Scène	TR=TH	
الخلاصة Sommaire	TR=TH	
الحذف Ellipse	TR=0 TH=N	TH>TR

### توضيح الجدول

TR: temps de récit: الزمن السردي

TH: temps d histoire: زمن القصة

N: قيمة معينة

٤-٤-٣- الملخص الخلاصة (Sommaire): ويسمى بعضها بعضهم: التلخيص، أو الإيجاز، أو الجمل، وتقوم بدور هام يتجلى في المرور على فترات زمنية يرى المؤلف أنها غير جديرة باهتمام القارئ، فهي نوع من التسريع الذي يلحق القصة في بعض أجزائها بحيث تتحول، من جراء تلخيصها، إلى نوع من النظرات العابرة للماضي والمستقبل،<sup>(١)</sup> فالوقائع التي يفترض أنها جرت في أشهر أو سنوات تختزل في أسطر أو صفحات، دون التعرض للتفاصيل، فهي قريبة من الحذف، غير أن الحذف يجعل زمن

١- جيرار جنيت، مرجع سابق، ص ١٠٥.

السرد أصغر من زمن الوقائع، في حين أن الخلاصة (أو الإيجاز) تجعل زمن السرد أقصر من زمن الوقائع، ذلك أن الراوي يقصّ في بضعة أسطر ما مدّته أشهر أو سنوات دون أن يفصل بينما يلغي (الحذف) سنوات أو أشهراً من عمر الأحداث فيقول: "مرت عشر سنوات" في حين لا تلغي الخلاصة، ولا تحذف، وإنما تُجمل وتوجز، فتجمع في سطر واحد ما مدّته عشر سنوات تزوج البطل، وأنجب، ودخل أبناؤه المدارس.

ومن وظائف الخلاصة تقديم شخصية جديدة، أو عرض شخصيات ثانوية، أو هي تقديم عام للمشاهد فيتم من خلالها ذكر سرد عدة سنوات سابقة، في عدة فقرات أو عدة صفحات، ودون تفاصيل في ذكر الأحداث، أو نقل الأقوال<sup>(١)</sup>، وهذا الشكل من العلاقات السردية نادر الحضور في النصوص السردية إجماعاً، ويمكن أن يناسب مع بنية الاسترجاع الزمني في بعض الحالات، وفيه يكون زمن القصة أقصر من زمن الحكاية.

٤-٤-٤ - الحذف (L' ellipse): ويسمى أيضاً: القطع، والقفز، والإسقاط فهو أن يلجأ الراوي إلى تجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة إليها، مكتفياً بإخبارنا عن سنوات أو شهور مرت من عمر شخصياته دون أن يفصل أحداثها، فالزمن على مستوى الوقائع: طويل (سنوات أو شهور)، وعلى مستوى القول: صفر. الحذف يختلف عن الملخص أو المجمل، لأن الحذف الزمني يعني القفز بمراحل زمنية متصلة بالحكاية، وقد يكون الحذف صريحاً يذكره الراوي، أو ضمناً لا يصرح

١- المرجع نفسه، ص ١٣٦، ١٣٧.



به، وإنما يستدل عليه القارئ من خلال ثغرة في التسلسل الزمني، ويقسم جنيت الحذف إلى ثلاثة أشكال، وهي: (١)

- الحذف الصريح (Escplicite détermine): وهو الحذف الذي يجد إشارات دالة عليه في ثنايا النص، كأن يقول، "بعد عشر سنوات، خلال أسبوع".

- الحذف الضمني (Implicite): وهو حدث مسكوت عنه في مستوى النص وغير مصرح به أو بملته، فهو حذف مغفل، نكتشفه ونحس به من خلال القراءات حيث إن المقاطع الزمنية بين التحولات السردية، أو في ملامح وصفات الشخصيات التي تجعل القارئ يربط هذه الفواصل والتغيرات الزمنية ليعيد للقصة تسلسلها الزمني. (٢)

- الحذف الفرضي (Hypothétique): وهذا النوع من الحذف الذي لم يوضحه جنيت بدقة، يمكن أن نحدده من خلال غياب الإشارة الزمنية في النص من البداية لكن يتم استحضاره عرضاً عن طريق الاسترجاع، وهذا النوع من الحذف صعب الإدراك لأنه من غير الممكن تحديده بدقة، بل أحياناً يستحيل وضعه في موقع ما.

٤-٤-٥- التواتر (Fréquence): التواتر السردية الذي يعرفه جنيت بأنه درجة التواتر والتكرار القائمة بين الحكاية والقصة، وقد بقي هذا العنصر مهملاً من طرف النقاد ومنظري الرواية: وتبرز قيمة التواتر من خلال تكرار الوحدات السردية في مواقع مختلفة من النص، وتتمظهر درجة التواتر في أشكال ثلاثة هي:

١- المرجع السابق، ص ١١٠.

٢- جيرار جنيت، مرجع سابق، ص ٨٢.

• السرد المفرد (Singulatif): حيث أن خطاباً واحداً يسرد حادثة واحدة.

• السرد التكراري (Répétitif): وفيه تسرد عدة خطابات حادثة واحدة.

• السرد المتشابه (Itératif): ويمثله خطاباً واحداً يسرد أحداث متماثلة.<sup>(١)</sup>

## ٥- البناء الفني للزمن الروائي في روايات لأحلام مستعاني.

### ١.٥- البناء الفني للزمن الروائي في رواية ذاكرة الجسد:

إذا كانت قيمة الرواية تكمن زمنياً في الزمن الفني، زمن المبنى الحكائي الذي تحدث عنه الشكلاونيون كثيراً، وهم يشيرون إلى أزمان شتى تتقاطع متداخلة مع زمن الأحداث المتسلسلة، زمن المتن الحكائي، فإن زمن الحدث الواقعي في ذاكرة الجسد ينحصر في عام واحد تقريباً (يبدأ من لقاء خالد بحياة لينتهي بعودة خالد إلى الوطن بعد وفاة أخيه) بينما نجد أن الزمن في الرواية لا يتوقف على تلك الفترة المحدودة، بل أنه يفتح على أزمان غاية في الاتساع، ربما تتعدى خمس وعشرون عاماً للمشهد الآني للحدث الروائي، كما أن الكاتبة تعود بنا منذ بداية العمل إلى زمن سابق (جداً) يقدر بمئات السنين، وهي تكتب قصة تاريخ قسنطينة المدينة، والتي سكنها الوندال والرومان والعثمانيين، والتي احتلتها فرنسا عام ١٨٣٧، وهنا نجد أزمنة كثيرة تتداخل منسجمة مع ثراء بقية المكونات السردية، لكن نحدد أولاً في الزمن الداخلي والزمن الخارجي للرواية، لننتقل بعدها للزمن الروائي عند جيرار جنيت.

١- عمرو حيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردية، ص ١٠١.

## أ - وقفات ومشاهد من رواية ذاكرة الجسد:

فما أجمل الوطن، وما أجمل الحب، وما أجمل الأدب قبل اليوم، كنت أعتقد أننا لا يمكن أن نكتب عن حياتنا إلا عندما نشفى منها، لكن اليوم ومن خلال ذاكرة الجسد، أدركت أنه ولا بد أن تدق ذاكرتنا ناقوس النسيان، فنستحضر الذكريات ونحقنها في لذة المتوجع، ونمارس عليها فعل الكتابة لنهجرها، ونتخلى عنها حالما ترتمي بين دفتي كتاب، لتكون نهايتها النسيان.

ها أنا اليوم أستحضر "خالد بن طوبال" وأبث صورته في الأذهان "خالد" هو ذلك العاشق المسكين، ما لبثت الأحزان أن تفارقه حتى استوقفته صورة لـ "حياة" في الجريدة، على عتبة باب الذاكرة كشوكة في قلبه، ليسترجع ذكراها ويتجرعها بمرارة، ويحاول السير في منعطف النسيان، والسبيل في ذلك هو قتلها، لكن بطريقته الخاصة فيستحضرها ويخاطبها، ليدون قصتها معه، متخذًا في ذلك تقنية الكتابة في القتل وهي التقنية التي علمته إياها حياة، فيسرد حكايتها معه التي تفرعت بداياتها وتشابكت خيوطها، فيأخذ قلمه ويبحث في طيات الذاكرة عن بداية واحدة له معها فيعود به الزمن إلى الوراء، زمن كان مقداره خمس وعشرون سنة، عندما التحق "خالد" بصفوف الجبهة، خلفاً وراءه قبراً ندياً لأم لم تر في حياتها يوماً سعيداً مارس عليها والده سلطته الذكورية بكل اضطهادية في حياتها ولم يقف على قبرها بعد الممات فتزوج مباشرة قبل أن تجف تربة قبرها، وأقحم في البيت زوجة تعامل ولديه كالعبيد، فكان السبب في ترك ولده "خالد" البيت والالتحاق بـ "سي الطاهر" قائده ورفيقه، ومعلمه، الذي أخذ عنه دروساً في الوطنية، والاحترام، وحب الوطن وما كان من خالد إلا أن يحلم بالشهادة بين يديه، لينال منه ولو دمة غالية، دمة تنزل إلا على الشهداء من رجل ك



سي الطاهر<sup>(١)</sup>، لكن تأتي الرياح دائما بما لا تشتهي السفن فكان ذلك اليوم المشؤوم، وغير المنتظر؛ أصيب فيه خالد في الميدان؛ فلم يكن من قائده إلا أن استبعده من ساحة القتال فحرمه حتى من أبسط أحلامه وهو الاستشهاد، ولأن إصابته كانت بليغة، استدعى ذلك ترحيله إلى تونس ليعالج هناك وقبل رحيله إستوقفه سي الطاهر وطلب منه أن يسلم بعض النقود لعائلته وأعطاه ورقة كتب عليها اسم المولودة، لكي يقوم خالد بتسميتها في دار البلدية متى استطاع.

وصل خالد إلى المستشفى وكانت جراحة بالغة الخطورة، مما استدعى بتر ذراعه، فكان ذلك بمثابة صدمة أخرى تضاف إلى صدماته فحرم يومها من حمل السلاح كما حرم من ذراعه، وحاول الأطباء التخفيف من وطأة الصدمة، فاقترحوا عليه أن يمارس هواية تكون بمثابة السلاح فلطالما كانت الهواية تعوض النقائص فاقترحوا عليه ممارسة الكتابة أو الرسم فهما كالرصا ص أو أشد تأثيراً على النفوس لأنهما تخلدان صاحبهما وترفعانه إلى مصاف الأنبياء والقديسين.

اختار خالد الرسم، لأن صورة الوطن الضائع والفردوس المفقود لا تفارقه ولهذا قرر رسمه في أبهى صورته، رأى صورة لقنطرة لحيال والتي هي أول صورة رآها في غيلته، فسرعان ما هب لرسمها فكانت أول لوحة له، وسماها "حنين" لأنها تمثل حنينه للوطن.

إن هذه اللوحة بمثابة توأم حياة حبيبته؛ وهي ابنة سي الطاهر كان أول لقاء له معها عندما كانت طفلة صغيرة لا تقوى على الوقوف، زار بيتهم أول مرة عندما

١ - ينظر، أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الآداب للنشر والتوزيع، ط ١٦، بيروت، لبنان، ص

أوصاه سي الطاهر بتسميتها فحالما شفيت ذراعه توجه إلى المنزل لتفتح له أما الزهرة الباب وتستقبله استقبال الأم لولدها، ربما رأت فيه صورة ابنها، أو تجسد لها الوطن في ذراعه المبتورة.

أوصل خالد النقود التي سلمها له سي الطاهر وسجل حياة باسمها الذي أوصاه والدها به، ثم أقام خالد في فندق قريب من بيت سي الطاهر حتى يتمكن من مساعدة أهله. ومرت السنوات.

عاد خالد إلى الوطن، وانقطعت أخبار العائلة عنه وخاصة بعد استشهاد سي الطاهر قبيل الاستقلال، ولم يعرف عنهم شيء سوى أن سي الشريف قرر بيع المنزل الكبير.

بقي خالد تائها في الوطن لسنوات، عرضت عليه عدة مناصب للسلطة إلا أنه رفضها، لأنها تقيد حريته وتقحمه في دوامة السلطة ومناهة الانحطاط الأخلاقي وعصر التنازلات، وفي النهاية قبل منصب مسؤول نشر المطبوعات في الجزائر إذ شعر وكأنه خلق لذلك المنصب، لأنه قضى أثناء إقامته في تونس سنوات تعلم العربية وتعمق فيها، وكان هذا المنصب نعمة له لأنه سبب تعرفه على زياد الشاعر الفلسطيني الذي يدرس في الجزائر، كان سعيدًا بحزنه ووحده، مكتفيًا بدخله البسيط كأستاذ للأدب العربي، وبغرفته الجامعية الصغيرة، وبديوانين شعريين، حتى ذلك اليوم الذي تحسنت أحواله المادية، وحصل على شقة وكان على وشك الزواج من إحدى طالباته التي أحبها مجنون، والتي قبل أهلها أخيرًا تزويجها منه، إلا أنه تخلى عنها والتحق بصفوف النضال في لبنان.<sup>(١)</sup>

١ - ينظر، أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ٥٠ وما بعدها.

كان أول لقاء جمع بين "خالد" و"زياد" بمثابة صدام بينهما، فعندما اتصل "خالد" بـ "زياد" ليطلب منه حذف أو تغيير بعض الكلمات التي جاءت في ديوانه والتي كانت تبدو قاسية تجاه بعض الأنظمة... وبعض الحكام العرب بالذات الذين كان يشير إليهم بتلميح واضح، ناعثًا إياهم بكل الألقاب. إلا أن زياد، نظر إلى خالد "نظرة حادة، وقد توقفت عيناه على ذراعه المبتورة ثم رفع عينيه نحوه في نظرة وقال: لا تبتر قصائدي سيدي... رد لي ديواني سأنشره في بيروت" ليحي في خالد صحوة ويوقظه من غفلة، فكان هذا اللقاء هو أول لقاء تصادم فيه العملاقين، ليتولد عنه صداقة بينهما وتلتحم روحهما النضالية، ضد الأنظمة الفاسدة، فكان زياد يكتب القصائد يهاجم بها السلطة، ويساعده خالد في نشرها، إلا أن السلطة ضيقت الخناق على خالد، وحاولت مساومته في أخلاقه ومبادئه وحرية إلا أنه رفض كل إغراءاتها مما اضطره، للهجرة وترك الوطن، وتبنى الغربة.<sup>(١)</sup>

سافر "خالد" إلى فرنسا، وانظم إلى معهد الرسم حيث التقى بكاترين أنيست في وحدته ومساندته في غربته، ورفيقته في نجاحاته، فجمع بينهما حبهما للفن، وساعدته حتى حقق نجاحا باهرا، هاهو خالد اليوم يقيم معرضا للرسم، خاص بلوحاته في قاعة من أكبر قاعات باريس، لم يسبقه عربي لإقامة معرض فيها لقد أصبح أشهر الرسامين العرب وأكبرهم على الإطلاق.

وبينما كان واقفا إذا به يرى فتاة أعجبه شيء ما شده إليها، ربما سوارها الذي كانت أمه تردي مثله، ولقد تعلق بها وكأنه يعرفها منذ زمن، وأخذ يقترب منها حتى وجد حجة للكلام معها، وكان كل مرة يفتح حوار ليقترب منها أكثر، وإذا به يعرف من كلامها أنها ابنة "سي الطاهر" قائده في الثورة، وقد أتت مع ابنة عمها "سي الشريف"

١- المصدر السابق، ص ٦٦.



اليوم نيابة عنه لأن لديه شغل، فأدرك سبب تعلقه بها إنها أمه في سوارها هي الوطن في لهجتها وكلامها، هي ابنة سي الطاهر الذي تحمل دمه في عروقها انه أحب شخص له بعد أمه، فكانت هذه فرصته ليجتمع بالوطن، فأخذ يحاورها ويخترع الحجج ليعاود اللقاء بها، وقد نجح في ذلك عندما أخبرها أنه يعرف الكثير عن والدها، عندها ضبط معها موعد، وكان ذلك بمثابة انتصار له، إلا أنه هذه المرة دخل إلى معركة من نوع آخر.

وحدث ثاني لقاء بينهما، فلم يكن أمامه إلا أن يشرع أبواب قلبه للحب، ويرفع راية الاستسلام إثر وقوعه فيه، وهكذا أخذ الزمن يركض بهما من موعد إلى آخر بحجة الذاكرة والوطن، ينقلهما من شهقة إلى أخرى، حتى سلم خالد مفاتيح قلبه ونزل عن سلم القيم تدريجياً، وتنكر لتلك المثل التي آمن بها بتطرف ورفض عمرا بأكمله أن ساوم عليها، ها هو اليوم يخون قائده سي الطاهر و دنس ذكراه، ويفتك منه زهرة عمره الوحيدة، ووصيته الأخيرة.<sup>(١)</sup>

كان خالد يحب حياة كل الحب الذي حرم منه حب الوطن والأم والابنة فكان يعرض عليها أبوته، وكانت هي بدورها تعرض عليه أمومتها، وتواصلت لقاءاتهما حتى انقضى العام الدراسي وكان لزاماً على حياة العودة إلى الوطن لقضاء عطلة الصيف في الجزائر، وبقي خالد ينتظر عودتها بلهفة، وراح يشغل نفسه بالرسم وذات يوم فاجأته رسالة من زياد يخبره فيها عن قدومه إلى باريس، فرح خالد بقدوم زياد وعند قدومه أخبره عن حياة، التي سيعرفه عنها، وظل خالد ينتظر اليوم الذي يعرف فيه حياة ب زياد الذي كان قد حدثها عنه في يوم من الأيام.<sup>(٢)</sup>

١- ينظر، المصدر السابق، ص ٦٩.

٢- ينظر، المصدر نفسه، ص ٧٧.

وعندما حل فصل الخريف عاد الأطفال إلى المدارس وجنا الفلاحون الثمار وولدت معه قصة حب جديدة. فبعد لقاء كل من زياد وحياة الأول تولدت عاطفة سرية بينهما، إنها عاطفة الحب التي حلت مع الخريف، إلا أن خالد تظن لهذا الحب واجتاحته موجة الغيرة التي هزت كيانه والشك الذي حطم وجدانه، ليصبح كالوحش الذي راح يبحث عن رائحة الخيانة ويتقصى أثرها عليه يجد دليلا لإدانة العاشقين وخاصة بعد عودته من اسبانيا لأنه تركهما بمفردهما وسافر مضطرا لإقامة معرضه، فبقي الشك يساوره طوال سفره، وعند عودته من هذه الرحلة التي دامت عشرة أيام، قام بقلب البيت رأسا على عقب فلربما يجد ما يصدق ظنونه، فلم يجد شيئا سوى حقيقة زياد الذي سافر إلى لبنان، رحيله هذا طالما تمناه خالد كثيرا تمنى أن يتعد أقصى حد عن فردوسه - حياة - الذي كاد أن يفقده بسببه، فاستجاب القدر لدعائه وحقق له هذه الأمنية.

لقد استشهد زياد ماتت كلمة الحق، مات صوت من أصوات القضية الفلسطينية، وترك خالد بحسرتة وندمه لتميئه هذا الرحيل، مات ولم يترك وراءه سوى تلك الحقيقة السوداء التي أخذت تراود خالد ليفتحها وتمارس عليه سحر الإغراء لينساق نحوها بفضول ويفتحها، كانت حقيقة مثقلة بهم وطن مغتصب، وحزمة من الأوراق دونت عليها أجمل القصائد وأشهى الكلمات، كم كان خالد أنانيا عندما تمنى رحيله، لقد حرمه من لحظات السعادة الأخيرة في حياته، لكن زياد انتقم ترك تلك الحقيقة التي عذبت خالد كثيرا بل وكانت السبب في انفصاله عن حياة كانت كلما فتحها تثير فيه الشعور بالغيرة، في كل بيت من قصيدة، وفي كل سطر يشم رائحة الخيانة، لم تكن تلك القصائد سوى معذب لخالد، قصائد وكأنها كتبت من أجل امرأة، في خياله من أجل حياة، لكن كان نسبة التخيل أكثر من الحقيقة، لتكون الرواية التي وجدها خالد في

حقيقية زياداً لحد الفاصل بين الشك واليقين، تلك الرواية التي أهدت "حياة" نسخة منها لخالد ذات يوم ولم تضع توقيعاً عليها بحجة أن من تحبهم لا تضع لهم توقيعاً على الغلاف لأنهم موجودون في كل صفحات الرواية وفي قلبها ولهذا لا تحتاج رسم توقيع خارج الصفحات، لكنها اليوم تهدي زياد نسخة أيضاً وهي بدون توقيع مما يعني أنها تحبه، فتحصل خالد على شبه دليل على الخيانة التي قامت بها حياة، فما كان بعدها إلا أن انتهت العلاقة بينهما ليدخل خالد على إثر الصدمة في دوامة أحزانه المستمرة لقد خانته الوطن من قبل وبرت ذراعه ثم تخلى عنه، وهامي اليوم حبيته تخونه أيضاً، وتهجره.

وبعد أيام من الوحدة والأحزان يفاجأ خالد بالهاتف يرن، إنه "سي الشريف" هذه المرة، يتصل بـ "خالد" ليدعوه إلى حفل زفاف ابنة أخيه "حياة" فكانت المفاجعة بالنسبة لخالد، إنه مدعو اليوم لحضور حفل زفاف حبيته، الذي سيقام في قسنطينة هاهي الحبيبة الخائنة اليوم تكشف محرضها ومعاونها الأول في جرائمها، إنه الوطن الذي كان متأمرًا من البداية ضد "خالد"، غريب أمره هذا الوطن الذي يعذب أبناءه ولا يأبى إلا أن يأتوه راكعين خاشعين.

كان خالد مشتت الأفكار يومها وفي الأخير قرر أن يحضر الزفاف بعد إصرار "سي الشريف" واتصال من "حياة" ترجوه فيه الحضور باسم والدها "سي الطاهر" صديقه وقائده، ليحضر نيابة عنه ليبارك هذا الزواج وخاصة أنه هو من سجلها في البلدية ذات يوم مكان والدها.<sup>(١)</sup>

١ - ينظر، أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ٨٨.



عاد خالداً إلى الوطن ليجد أخاه حسان في انتظاره، يلفه في حضنه، حضن الأخ والأم والوطن، كان حسان يمثل الطبقة السائدة في المجتمع، فهو مواطن عادي يسعى من الصباح إلى المساء من أجل أن يعيل أولاده، وليحقق طلبات زوجته المتزايدة باستمرار، فهي تحلم أن تعيش حياة عصرية.

كان خالداً وحيداً بين الجموع، وغريباً في وطنه بين أهله، ولم يجد من يواسيه في جرحه، غير عزاء وحيد وهو شقيق حياة ناصر الذي كان معارضا لهذا الزواج منذ البداية، لأنه عبارة عن صفقة مشبوهة كباقي الصفقات التي تقام كل يوم ويبيع فيها الوطن في المزاد العلني، لكن هذه المرة، كان البيع على مستوى العائلة فعنه نسي الشريف يبيع أخته لأحد رجال السلطة في الوطن إنه نسي مصطفى ويمرغ اسم العائلة في القذارة، وكان يحتج ويعارض راجياً أن يتوقف الزواج، إلا أن تم الزواج.

كان خالداً يتألم كلما نظر إلى حياة في ثوب الزفاف، ويتحسر على عمر فات وعن وطن ضاع وعن ذمم بيعت، وعن مدينة لم تترك له خياراً غير الرحيل، ولهذا سافر خالداً وعاد إلى فرنسا آملاً أن ينسى أحزانه، ويعيد لنفسه استقرارها، مقرراً عدم الرجوع إلى البلاد إلا أن الوطن لا يرضى أن يترك أبناءه، يعيدهم ولو طال غيابهم، ولو كانوا جثة هامدة، فهو يستدعيهم في عجالة بين الحب والكراهة بين اللذة والألم، بين الحنين والهجران.

الوطن اليوم يستدعي خالداً من جديد لكن ليس لحضور حفل زفاف حبيبته هذه المرة، وإنما ليحمل نعش أخيه، ويستلم الجثة التي اخترقها الرصاص غدراً، لقد خانته

الوطن أيضا، فكيف للأم أن تقتل أبناءها؟، كيف للوطن أن يخون؟، وما أصعب خيائته وما أقسى قلبه يجرمنا كل من نحب.<sup>(١)</sup>

قرر خالد العودة إلى الجزائر خلفا وراءه عمرا من الخييات، وحطام قلب قسته التكببات عاد وترك كل لوحاته لـ 'كاترين' ولم يحمل معه سوى حقيبة زياد مقررا نشر ديوانه الأخير، وحاملا معه أيضا بعض المسودات الخاصة به وحده، لأنها تحتوي بداية مشروع انتقامه، من حياة ومن الوطن ليشار لقلبه وأخيه وصديقه زياد وكل الذين أحبهم فيعري كل الحقائق ويطمس كل العورات ويحدد المعالم، ويخلد ذكراهم، ثم ينعطف بعدها نحو منعطف النسيان ليبدأ حياته مع أسرة أخيه في قسنطينة، فكانت رواية 'ذاكرة الجسد' مشروع وقد حققه.

فالرواية هجائية شعرية نابغة من عظمة الإدراك وترافة الإحساس، وقبح هذا العالم وزيفه ومفارقاته<sup>(٢)</sup>؛ لأنها تحكي قصة رجل يبحث عن فردوسه المفقود أم ماتت قهراً ووطن هجره دون رجعة، فراح يبحث عنهما في حبيته 'حياة' إلا أنه أضاع فردوسه من جديد، بل خانته الحب أيضا كما خانته الوطن من قبل ليعود إلى الوطن رافعا راية استسلامه للقدر، لتستقبله قسنطينة بحضن بارد، ووجه متجهم لأن هذه الجبارة المتسلطة التي لا تقبل تمرد أولادها سعيدة برجوع أبنائها إليها مثقلين بذاكرة ملؤها الجراح.

١- ينظر، المصدر السابق، ص ١٢٠ وما بعدها.

٢- أيمن الغزالي، لذة القراءة في أدب الرواية، نينوى للدراسات والنشر، ط ١، سوريا، ٢٠٠١، ص

## ب - مشاهد من رواية فوضى الحواس:

كل شيء في العالم يمكن أن يخرج عن إطاره المجدد أو أن يغير طريقها أسلوبه المقرر له أن يحيا فكيف لا تقع الحواس في تناقض ما دام الإنسان نفسه متناقض فلا يفهم نفسه أو ما يدور حوله في الواقع الذي يربطه بخياله على الورق الأبيض والذي يحرك مشاعره وأحاسيسه، ففي رواية أحلام مستغانمي (فوضى الحواس) نلمح تجسيدا واضحا للإنسان الذي لو فنى عمره في فهم نفسه لما استطاع.

فهي رواية تنطلق منها رومانسية في البنية ليست بالغريبة عنا بطلتها (حياة) فالكاتبة انطلقت من قصة الفتى لتخرج بها من مساحة الورق إلى الواقع وتعيش تجربتها في ظل الظروف التي عاشها الوطن أثناء فترة الاستعمار والجرائم التي يرتكبها أبناء الوطن ذاته في حق بعضهم مساقاة من قبل القدر الذي يرسم أحداثها في المسالك والدروب وسط العنف والعصب والصداع من الواقع الاجتماعي لم يعترف بعد تجربة المرأة.

إن رواية فوضى الحواس مزجت بين الحب المستحيل الذي قد يأتي مصادفة في طريقنا للبحث عن آخر بعيد كل البعد عنا ويجسده قول الراوية أجمل الحب هو الذي نعر عليه أثناء بحثنا عن شيء آخر ففي قانون فوضى وعدم ترتيب وحده القدر يكون المسير ووحدها الصدفة هي الميعاد، وبطلة القصة امرأة متزوجة من رجل بدوره بالقضية لتجد لنفسها حبيبا وهميا يتجسد لها على أرض الواقع بعدما كان عنوانا لكتابها وصاحب المعطف الأسود، بدأت الأحداث يجلسها أمامه في قاعة السينما لتبدأ القصة معها ويتطور الحب وتقع البطلة في فوضى الحواس، ولم تدرك أنها ركبت



قطارا خاطئا وتعثر فيه على المقصود، ولكن بعد فوات الأوان فالموت أسبق متبار في قصتها.

كل هذا في ظل خلفية سياسية ودسائس وجرائم القتل في تلك الفترة، فكل الأبطال الذين مزجتهم قصة الأبطال كانوا حبرا على ورق ليخرجوا إلى الأرض ويحركوا أحداث حقيقية بفضل خيال كاتبة قاسمتهم أحاسيسها ومشاعرها.

فوضى الحواس رواية تعتبر الجزء الثاني لرواية ذاكرة الجسد، دخلت الرواية بها إلى دهاليز نفس المرأة، وكتبتها بأسلوب ثري ممزوج بأساليب شعرية، إذ استعارت الرواية نصوصا لنزار قباني ووظفتها في روايتها، فميل أحلام إلى الرواية ليس لأنها تفضل الرواية عن الشعر، والدليل على ذلك أن روايتها عبارة عن شعر منشور، تصور فيها أحلام مرارة اللغربة التي عاشتها والحنين إلى الوطن.

إنها رواية بلسان امرأة تكتشف مواجهها، وتكتشف عن البعد الفلسفي لكلام حبيبها والبعد العاطفي عندها، فجاء على لسان الراوية في الرواية ما يلي: كانت تحب الصيغ الضبابية والجمل الواعدة ولو كذبا تلك التي لا تنتهي بنقطة، وإنما بعدة نقاط انقطاع وكان هو رجل اللغة القاطعة وكانت جملة تقتصر على الكلمات القاطعة للشك فقد قسمت روايتها إلى خمس محاور هي:

١. بدءا: تبدأ من (عكس الناس... وتزج بي في قصة متصبح، صفحة بعد أخرى قصتي).

٢. دوما: (بين الرغبات الأبدية الجارفة... وهدية القدرة التي... لم أتوقعها).

٣. طبعا: (قلما تأتي ذلك الأفراح التي نتظرها في محطة... يمكن للصمت أن ييكى).

٤. حتما: (تأتي الحب متأخرين قليلا، متأخرين دوما... فقد أهدر قبلها سنوات  
بأكملها من رغبات شعب).

٥. قطعاً: (وحده الزمن سيدلك على الصواب... كنت سأطلب منه ظروفاً  
وطوايع بريدية، عندما...).<sup>(١)</sup>

وهذه الكلمات لم تكن لغته فحسب بل كانت فلسفته في الحياة فكانت هذه  
الكلمات القاطعة بداية لمقاطع الرواية.

ويظهر مدى تعبير الكاتبة لكلمات بطلتها في عبثية الحواس من خلال هذه  
الكلمات اكتفت بوهم امتلاكه مسجوناً هكذا معها في يوم ممطر داخل سيارة تنقسم  
معه أنفاسه ورائحته وصوت المفاتيح في جيبه، وهو يبحث عن ولادة... الخ وهي  
البطلة تراقبه في دفء ثململه البطيء جوارها وحضوره الهادئ المربك في محاذاة أنوثتها  
الماخوذة بكل تفاصيل رجولته.

البطلة كانت متزوجة ضابطاً وقد كان بعيداً عن انشغالاته العاطفية فكانت تعيش  
معه وقلبها مع غيره، إنها تزوجت السلطة وكما تقول: أليست السلطة كالشراء تجعلنا  
نبدو أجمل وأشهى! أو ليست النساء كالشعوب يقعن دائماً تحت فتنة البذلة العسكرية  
وسطوتها قبل أن يتبهن إلى أنهن بانيهارهن بها قد صنعن قوتها؟ كانت تشعر بتسلطه  
باستمرار مهامه الوظيفية خارج البيت، ومهامه السياسية ورتبته العسكرية كانت  
استمراراً للذاكرة النضالية نشأت عليها وعنقوان الجزائر حلمت بها وفي قامته الوطن  
بقوته وشموخه وجسده رغبته به.

١ - أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، دار الأدب للنشر والتوزيع، ط ٢٠٠٠، بيروت، لبنان، ص ٢٠  
وما بعدها.

البطلة كاتبة تحب أن تخلق مواقف وحوارات ومواعيد كي تعيش في رومانسية الحب الواهم حتى إنها صدقت أنه بإمكان رجل أن يغادر دفاتري ويضرب لي موعدا خارج الورق.<sup>(١)</sup>

تروي الكاتبة كيف أن البطلة ذهبت إلى السينما وكيف انشغلت برجل من خلال عتمة حواسها وكيف جلست أكثر من ساعة جوار الرجل، ولم تقدم اهتماما لوجوده وكانت مشغولة عنه برجل آخر يجلس أمامها، جاء دون أن تدري متنكرا في زي الحب فقط لأنه يرتدي معطفا ويجلس بصحبة امرأة الحب يجلس دائما على غير الكرسي الذي نتوقه، تماما، بمحاذاة ما نتوقه حبا.

وتساءلت البطلة: ما هي نوعية المسافة التي تفصلها عما تشتهي؟ أتراها تقاس بالمكان؟

أم بالوقت؟ ... أم بالمستحيل؟ أي منطق هو منطق الرغبة؟ أيكون منطقا لغويا؟ أو منطقا زمنيا أم منطق ظرف تصغك فيه الحياة؟<sup>(٢)</sup> وتساءلت عن الرجل الذي انتقل بكلمة واحدة من خانة الغرباء إلى رجل المشتهى لكنه ظل مشغولا عنها بمتابعة الفيلم الذي تدور أحداثه حول المدرس وطريقته الانقلاية في تعليم تلاميذه، والمرونة في النجاح، فالمرونة تعني القدرة على التفكير بأكثر من طريقة، والقدرة على النظر إلى الأشياء من عدة زوايا، وهي أيضا الخروج خارج الصندوق الذي تعودنا أن نفكر فيه وننظر من خلاله، وبعد فترة دخلت البطلة وحدها إلى المقهى لاحتساء القهوة ومصادفة تلتقي ذلك الرجل الذي اشتهمت رائحة عطره في السينما: ولكن... فجأة

١- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص ١٠٠.

٢- المصدر نفسه، ص ٦٠، ٦١.



وقف ذلك الرجل ذو القميص الأسود واتجه نحوي وفي يده صحن عليه بعض قطع السكر، لا ادري كيف انتبه لما كنت سأطلبه رغم كونه كان يبدو منشغلا بالحديث إلى صديقه، إحساس غامض انتابني وهو يقترب مني ويمدني بصحن السكر، عطره الذي اخترق حواسي أعادني إلى العطر الذي اشتيمته في السينما، فقد أصبح لهذا العطر ذكرى تقودني في عتمة الحواس لاستبدل عليه.<sup>(١)</sup>

ومن ذلك الموقف تعرفت عليه بقوله: أم تراني أذهب إلى الحب بذريعة الأدب؟ وكيف يمكن لرجل لم يقل لي سوى بضع كلمات أو بالأحرى كلمة...

وكان كل القدرات العقلية قد تعطلت لتتوب عنها حواسي فألحق رجلا اختزنت جسدي رائحته؟ نعم انه رجل اللغة القاطعة هذا الرجل يتقن الكلام إلى درجة يمكنه معها أن يمر بمحاذاة كل الأسئلة دون أن يعطيك جوابا، أو هو يعطيك جوابا عن سؤال لم توقع أن يجيبك عنه اليوم بالذات، وأن تطرح عليه سؤالا آخر، إنه رجلا اختصر كلمات اللغة بين: حتما، دوما وطبعاً وقطعاً، وكان الحياة يمكن أن تختصر بها. إنه حوّل العالم إلى كلمات قاطعة والحب كلمات متقاطعة، إن الأسئلة معه تورط عشقي، حتى الأجوبة انبهار لا يقل تورطاً عنها ولكنها كانت تحب كل ما يقول ربما لأنها مأخوذة بغموضه، كان رساما يهوى رسم جسور مدينة قسنطينة وهي كانت كاتبة لذلك كان الحوار بينهما عميقاً ولغته جميلة مفعمة بأمثال لأدباء عالميين.

وكانت البطلة المتحدثة في القصة عن أوضاعها من الناحية المكانية والحالات النفسية لأشخاصها وهي التي وصفت أباهما الشهيد المناضل الذي تعرف عنه القليل وأمها المرأة المؤمنة وأخاها الأصولي المتمرد على وضع البلاد وزوجها الضابط البعيد

١ - المصدر السابق، ص ٥٦.

عنها، والمنشغل بضبط أمن الدولة التي تعاني مشاكل بين السلطة التي بيد الجيش والأصوليين في الجزائر لذلك جاءت قصتها مطعمة بأوضاع البلاد السياسية.

وتعرض فوضى الحواس شخصيات مهزومة، تعرف كيف تعيش الحب رغم الخيبات والهزائم التي يمارسها البعض وأصحاب النفوذ ضد الوطن وضد أبنائه إلا أن قصة الرواية تركز على مبدأ أساسي، وهو المأساة المصغرة لمأساة الجزائر خلال العشرية السوداء أي تسعينيات القرن الماضي.<sup>(١)</sup>

وتخالد بن طوبال من الشخصيات السياسية البارزة في هذه الرواية، وكانت معظم أفكار الرواية عن حبيبها الذي أيقض فيها رغبتها المستترة وأفلت العنان لشوقها، وأشعل كل شيء فيها، وهي المرأة الشرقية التي تعيش في أجواء المحافظة إنها تروي وتعري خفايا الروح عند المرأة في مجتمع محافظ، إنها فوضى الحواس.

بين حبيين اهتمت بالأول وانجرفت للثاني، كان انجذابها لصديقه الصحفي ومغامراتها مع الرسام واضح خلال قولها: أحيانا كانت تذهب بي الأحلام فأتصور مكانا قد يجمعنا مصادفة قد لا يتعرف إلي برغم أنه قد رأي بل كتبني طوال هذه القصة ما دام هو الذي أهدى تلك الرواية لصديقه وأوصله دون أن يدري...إلي وحده كتاب هنري ميشو قد يدلّه علي، لو أنا أخذته معي أم أنا سأستدل عليه بصمته أو بتلك الكلمات القليلة التي كانت ميزته والتي كعطره سيرى بها صديقه: سأسأله: هل عرفتني؟

سيجيب - طبعاً - أو قد يجيب حتما...

١- ينظر، المصدر السابق، ص ٥٠.

الكلمتان الوحيدتان اللتان قالهما يوم جلس إلى جوارى في قاعة السينما، عندها سأعترف له: اشتقت لك... أتدري روعة أن تشتاق إلى شخص لم نلتق به. <sup>(١)</sup>

ولقد تمثلت السياسة الخاطئة لحكومة الرئيس الأسبق الشاذلي بن جديد في السماح للتيار الديني المتطرف المتمثل في الجبهة الإسلامية للإنقاذ في تكوين حزب سياسي رسمي رغم خطورة الخلط بين الدين والسياسة.

لقد تأسست الجبهة الإسلامية للإنقاذ مع مطلع عام ١٩٨٩، وكانت من طلائع الأحزاب التي تم الإعلان عنها بعد أسابيع قليلة من تبني التعددية الحزبية وذلك بمبادرة زعيم الجبهة الدكتور عباس مدني ونائبه علي بلحاج اللذين استطاعا حشد عدد كبير من الدعاة وأئمة المساجد والأساتذة والطلاب، حيث أن في هذه الفترة مثلت جريدة المنقذ لسان الجبهة.

ومن هنا تمثلت ظاهرة الإرهاب التي جسدتها أحلام مستغانمي في روايتها ومن بين الأمثلة على ذلك مقتل السائق عمي أحمد في قولها:

... فجأة، خطفتني من أفكاري طلقات نارية انطلقت على مقربة مني وهزني دويها بقوة مباغته، حتى لكان رصاصها اخترقني.

انتفضت والتفت مذعورة خلفي فلم ألمح سوى شاب، أصبح على عدة أمتار مني، يركض كسهم وسط الناس، ويختفي عند زقاق يتفرع من الجسر.

بحثت عن عمي أحمد فلم أراه داخل السيارة ولا خارجها، تقدمت خطوات نحو الجبهة الأخرى، وإذا بجسده ممدّد على الأرض ودم ينزل من رأسه وصدره.

١ - ينظر، أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص ٢٠٠ وما بعدها.



وتمثل حادثة مقتل الراحل محمد بوضياف من محاور الرئيسية التي ركزت عليها أحلام في روايتها يبدو وذلك في قولها المقتطف من روايتها... حتى دون صوت كان بوضياف يخترق بعينين حزبتين، لهما ذلك الحزن الغامض، الذي يجربك على أن تثق بما يقوله بعينين تعرفان تدرب الوطن على الغدر منذ الأزل عينان تغفران وتنسيان، مداهمهما حزن المنافي وإحساس عميق بخيانة الرفاق فلم يعد يغادرهما حزنهما ولا عادتا تقويان على الضحك.<sup>(١)</sup>

وكان بوضياف في وقعته الأخيرة مواليا ظهره إلى ستار القدر أو ستار الغدر يبدو واثقا، وساذجا، وشجاعا، وبريثا.

وكيف لا يحصل له .. كل الذي حصل؟

لا أدري عن أي شيء كان يتحدث لحظتها، أذكر أن آخر كلمة قالها الإسلام. وقبل أن ينهي جملة، كان أحدهم من المسؤولين عن أمنه، يخرج إلى المنصة من وراء الستار الموجود على بعد خطوة من ظهره، ويلقي قبلة تمويهية... جعل دويها الحضور ينبطحون جميعهم أرضا. ثم راح يفرغ سلاحه في جسد بوضياف، هكذا مباشرة أمام أعين المشاهدين ويغادر المنصة من الستار نفسه.<sup>(٢)</sup>

كنا في التاسع والعشرين من حزيران وكانت الساعة تشير إلى الحادية عشرة وسبع وعشرين دقيقة. كانت الجزائر... تتفرج مباشرة على اغتيال أحلامها.

١- المصدر السابق، ص ٢٤٠، ٢٤١.

٢- المصدر نفسه، ص ٣٢٠.

كما لم تغفل أحلام مستغامي على وضع العرب عامة خلال تلك الفترة ومن أمثلة ذلك تحدثها عن الأخبار التي تصدر في الجزائر آنذاك ويظهر في قولها: "... بتاريخ ١٥ حزيران ١٩٩١ استمرار محاصرة غيمي ألية ومية وعين الحلوة الفلسطيني من طرف الجيش اللبناني" العراق يقوم بعشرات المصريين وتعذيبهم

"الإعدامات المستمرة في الكويت في حق الرعايا العرب" انفراد الشركات الأمريكية بإعادة اعمار الكويت وإسقاط ديون مصر.<sup>(١)</sup>

### ج- مشاهد من رواية عابر سرير:

الموت والحياة على سرير واحد، إن الكلمة كالقنبلة تحدث هزات في عمق الإنسان تخرق أجواء النفس وتصدم الروح في عليائها وتربط بمكوناتها العالقة في أفق التألق والتمدد الغامض، ولولا القلق والحيرة والبحث الطويل ما تمكن العقل أن يرتاح عند حد معين من العقبات التي تحدثها هذه الهزات والارتدادات فكثير مما يتج بصطدم بهذا الواقع ويلقي ردود أفعال كثيرة ومتنوعة ومتناقضة يغلب عليها السخط أكثر من الرضا، ففي رواية (عابر سرير) يتقاسمها نازعان الأول: هو امتناع القارئ بحكايات الحي المغرقة في رومانيتها والثاني: هو نزعة الاحتجاج السياسي التي تتمثل قصصيا باستحضار ذاكرة الجزائر المجروحة بالعنف، والتصفيات والغش السياسي، فهما نازعات لا يلتقيان في مزاجهما إلا عند التخوم الذي تلتقي فيه اللذة بالعنف. وهذا إن لم يفسد أحد النازعين الآخر، حيث يصبح في هذه الرواية أبطال العشق ضحايا تلك الصراعات، وكأنها تستعين بالحب لطرد الروح الشريرة للحرب، حيث يموت البطل الرئيسي الرسام خالد الثاني (خالد بن طوبال): حيث يقتله السرطان

١- المصدر السابق، ص ٢٢٣، ٢٢٤.

على سرير عابر في مستشفى باريس، وبهذا تسجل الهزيمة الأخيرة لجيل الثورة الجزائرية المسروقة، ففي هذه الرواية تبحث عن الحرية وهي قضية الإنسان الكبرى في ظل الصراع الاجتماعي الممتد عبر الأجيال وهي مشكلة ليس من السهل معالجتها في مرحلة واحدة دون المرور عبر هذه المسالك الوعرة والمتاهات المخوفة بأشواك الرفض والغضب والصد.

فرواية "عابر سرير" هي طرح جديد لأزمة الإنسان في بحثه عن الهوية في مختلف توجهاتها المعاصرة، وحتى تلك التي انشغلت بها الروائية في التمييز بين الطرح القديم الذي أحدثته،<sup>(١)</sup> أزمة الغبن الاجتماعي، والذي أسبابه تاريخية محضة أحدثتها العلاقات الإنسانية المصلحية التي مرت عن طريق ما يسمى بالاستعمار الجديد، ومخلفاته النفسية والفكرية، كنا مساء اللهفة عاشقين في ضيافة المطر، ربت بها المصادقة موعد خارج المدن العربية للخوف، نسينا أن تكون ليلة على حذر ظنا منا أن باريس تمتلئ حراسة العشاق، فالحب الذي عاش تحت رحمة القنلة لابد أن يجتمعي خلف متراس متاح للبهجة.<sup>(٢)</sup>

هذه بداية مشوبة بالقلق والحزن وتوحي بالاستقرار، فحكاية هذا الرسام تنتهي في حيز محدد إذ تدبر الصدفة لقاء المرأة بالرجل ويؤذن بين اللقاء والفراق الأبدي وبين الاثنين تكمن اللهفة والشوق، التي تشكل على إيقاع حوادث العنف والتصفيات وأخبار الوطن الذي يخالف مثقفوه وفنانوه العودة إليه، فمرض البطل وموته في رواية عابر سرير تعلن عن سوداوية الرواية والتصاقها بالرومانسية المكتئبة

١- ينظر، أحلام مستغانمي، عابر سرير، دار الأدب للنشر والتوزيع، ط ٦، بيروت، لبنان، ٢٠٠٧، ص ١٢.

٢- المصدر نفسه، ص ٩.



التي يتصاعد فيها الشجن، ليتحول إلى ميراث للبحث واللذة، وميراث لشعب وجيل وثقافة ومثقفين، فهذه الرواية فيها خفايا تكمن خلف كواليس السياسة الجزائرية، كما أنها تدلنا على صور قسنطينة المكان والطباع والأفكار.<sup>(١)</sup>

فكل الأبطال الذين حاكتهم الساردة، قد مروا عبر هذا السبيل لأننا إذا قرأنا وتمعنا في هذه الشخصيات التي لعبت دورا كبيرا في دفع الأحداث بشكل طبيعي سنجد أنفسنا أمام رواية تحكي أحداث تاريخية وعن أشخاص طبيعيين قريين من واقعك، في سفرهم إلى عوالم مخالفة، وتقابلهم المتكرر واختلافهم وتصادمهم، الذي لم يته عند حد معين من هذا التنقل المتبادل بينهم وبشكل مفاجئ وحتى في سير الشخصيات خاصة في تدافعها أمام المصاعب.

#### ١.١.٥- البنية الداخلية للزمن الروائي في رواية ذاكرة الجسد:

١-١-١-٥- زمن القصة: وهو زمن وقوع الأحداث المروية في القصة بداية ونهاية يخضع زمن القصة للتتابع المنطقي،<sup>(٢)</sup> ونجد تتابع الأحداث في ذاكرة الجسد في الترتيب التالي:

- ١- سجن "خالد" ومصادفة وجوده مع "سي الطاهر" في الزنزانة ٢- موت أم خالد ٣- توجيه "خالد" للجبل والتحاقه بالجبهة ٤- التقائه بقائده "سي الطاهر" والد "حياة" من جديد ٥- تعرضه للإصابة أثناء مساعدته لـ "مصطفى" ٦- طلب "سي الطاهر" من "خالد" تسمية ابنته في البلدية عندما يستطيع ذلك ٧- توجيه "خالد" إلى تونس لعلاج إصابته ٨- بتر ذراعه ٩- نصيح الطبيبة له وتوجيهه

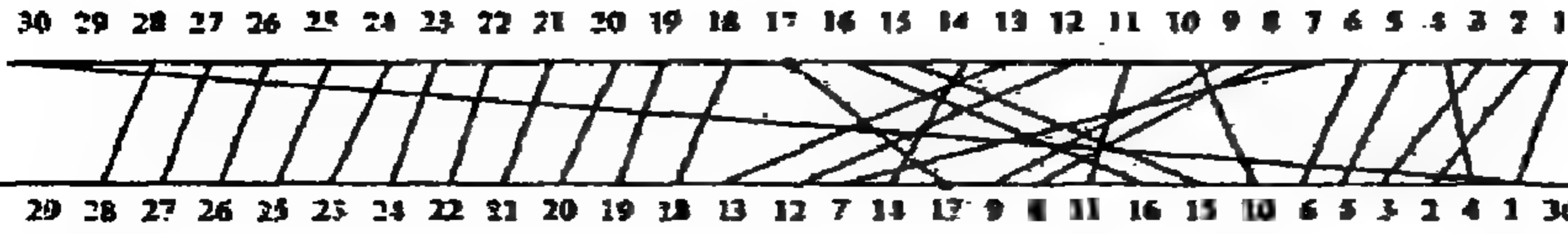
١- المصدر السابق، ص ٢٢٠.

٢- محمد بوعزة، مرجع سابق، ص ٨٧.

بالانشغال عن أحزانه بممارسة الرسم ١٠- التوجيه لبيت "سي الطاهر" وحمل ابنته الرضيعة وتقبيلها نيابة عنه وتسميتها في البلدية ١١- رسم لوحته حين ١٢- التقاؤه بالشاعر زياد ١٣- سفره إلى فرنسا الأول ١٤- "ثم تعرفه على كاترين" ١٥- إقامة معرض للروحاته ١٦- دخول "حياة" عاله عند زيارتها أول مرة للمعرض ١٧- حبه الجنوني "حياة" ١٨- عودة "زياد" وتغير مجرى الأحداث بعد حب "حياة" له ١٩- غيرة "خالد" و سفره إلى اسبانيا ٢٠- عودة خالد من اسبانيا يليها سفر "زياد" ٢١- استشهاد "زياد" ٢٢- شكوك خالد التي لا تزال تراوده عن حب "حياة" لـ "زياد" تؤدي إلى إنهاء العلاقة ٢٣- قرار حياة الزواج من "مصطفى" ٢٤- دعوة "سي الشريف" خالد إلى زفاف حياة بقسنطينة ٢٥- معارضة أخو "حياة" "ناصر" لزوجها من "سي مصطفى" ٢٦- زواج حياة ٢٧- كآبة خالد و فراره إلى باريس ٢٨- إبلاغه بموت أخيه ٢٩- عودة خالد إلى قسنطينة ليهتم بأمر عائلة أخيه ٣٠- "خالد" في قسنطينة يكتب أحداث الرواية تستوقفه صورة "حياة" على المجلة

٥-١-١-٢- زمن السرد: وهو الزمن الذي يقدم من خلال السارد القصة، ولا يكون بالضرورة مطابقا لزمن القصة، بعض الباحثين يستعملون زمن الخطاب بدل مفهوم زمن السرد<sup>(١)</sup> ونلاحظ في ذاكرة الجسد ترتيب الأحداث بالنسبة لزمن السرد كما يلي: ٣٠-١-٤-٢-٣-٥-٦-١٠-١٥-١٦-١١-٨-٩-١٧-١٤-٧-١٢-١٣-١٨-١٩-٢٠-٢١-٢٢-٢٤-٢٣-٢٥-٢٦-٢٧-٢٨-٢٩ ونستطيع أن نوضح تمازج زمن القصة بزمن السرد بالمخطط التالي:

١- محمد بوعزة، مرجع سابق، ص ٨٧.



الشكل يوضح تمازج زمن القصة بزمن السرد في حركة ديناميكية

ونجد فيها بداية القصة هي النهاية وهذا ما يؤكد "خالد" بطل القصة يقول ولقصتك معي عدة بدايات، تبدأ مع النهايات غير المتوقعة ومع مقابل القدر<sup>(١)</sup> إن أول كلمة يبدأ بها الراوي يكون كل شيء قد انقضى وانتهى وهذا ما يسمى في السرد بـ (ANTICIPATION) لكن يبقى الراوي أسير الفكرة فهي حاضره وماضيه، وهذا ما يؤدي إلى خرق الأحداث وهنا نجد البطل مثل الملاحم اليونانية حيث يكون ارتباطهم بماضيهم أشد الارتباط بحيث نجد قضية فرد من أسرة ما متعلقة بلعنة جد من أجداده الأوائل، وهذا ما حدث مع "أورست" فلعبته ناتجة من لعنة جده "طنطلوس" الذي عصى الآلهة وهكذا بقيت اللعنة حتى تكونت "الشجرة الملعونة" للعائلة وهذا ما يسمى (Gnomique Aoriste) وهذا الخرق تتابع الأحداث يسمى بـ: (ANACHRONIES NARRATIVES) وهنا يبدأ من اللحظة الحاسمة لمواجهة "خالد" حقيقة "حياة" ووضع حد لهذا الحب ونسيانها والانتقام منها بقتلها على الورق وتأليف رواية عن قصة حبه معها.

٥-١-١-٣- زمن القراءة: وهو لا يعني زمن القارئ بقدر ما يعني المدة الزمنية التي سيحتاجها القارئ لانجاز فعل قراءة عمل حكائي معين، وهي مدة قد تقصر أو تطول تبعاً لحجم النص المقروء من جهة، ونوعية القراءة التي سينجزها فاعل القراءة

١- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ٤٢.



من جهة ثالثة، غير أن ما يميزه في جميع الحالات، كونه زمنا ذا اتجاه واحد يحدد إدراكنا لمجموع أحداث النص السردي.<sup>(١)</sup>

وهكذا يلخص الراوي أحداثا جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات في كلمات قليلة، دون ذكر التفاصيل، ونرى من خلال "ذاكرة الجسد" أن الراوي لم يتحدث عن جميع مغامراته خلال خمس وعشرين سنة بل اكتفى بأهم الأحداث، فلو كان يسرد الأحداث بالتفصيل لما كان حجم الرواية "٤٠٤ ص" فهذا الحجم يخص الأحداث، ولا يعلق إلا على المهم منها أو ما بقي له منها مترسبا في ذاكرته. إن زمن القراءة يختلف من قارئ لآخر للتوضيح نضع جدولا فيه عينات قاموا بقراءة الرواية فتحصلنا على الجدول التالي:

قارئ (٤)	قارئ (٣)	قارئ (٢)	قارئ (١)	ذاكرة الجسد ٤٠٤ ص
٦٠ سا	٨٠ سا	٣٠ سا	٣٢ سا	زمن القراءة (سا)
٢١	٤٠	٣	٨	الأيام
٣ سا	٢ سا	١٠ سا	٤ سا	معدل القراءة اليومي

وجدنا أن زمن القراءة يختلف من فرد لفرد لعدة عوامل أهمها، التي استتجناها حسب اختلاف القدرات الفردية (التقنية العقلية):

- التعود على الإطلاع.

- التلذذ بالأسلوب.

١- عبد العالي بوطيب، مرجع سابق، ص ١٤٤.

- الانشغالات.

- طول النفس في المطالعة.

- قراءة العالم المتفحص الناقد.

- قراءة السطحية دون تعمق.

- التخاذل.

إن النفس الطويل لقراءة رواية تتألف من ٤٠٤ ص، مكتوبة بلغة راقية ليس بالأمر الهين وقد ضبطنا زمن القراءة بالساعة لأن اليوم نصفه نوم والنصف الآخر عمل وانشغالات ولم نضبطه بالثانية لنترك فسحة للقارئ كي يتخيل ويتمتع بجري الأحداث، إضافة للقدرة على تهجئة الحروف مع أننا وضعنا شرط القراءة المنتظمة وأهملنا التذبذب بحيث يقرأ في ثلاثة ساعات ويهملها في باقي الأيام، كما أننا لم نتطرق إلى القارئ الذي لا يستطيع إكمال الرواية حيث يتوقف في بدايتها وإن حاول جاهداً يتوقف في المتصف.

#### ١.٥- البنية الخارجية للزمن الروائي في رواية ذاكرة الجسد:

١-٥-١-٢-١- زمن الكاتب: أي المرحلة الثقافية والأنظمة التمثيلية التي ينتمي إليها المؤلف<sup>(١)</sup> وناخذ زمن الكاتب بالنسبة "لذاكرة الجسد" أي المؤلفة أحلام مستغانمي من الرواية في حد ذاتها كاعتراف وذلك من غلاف الرواية في الطبعة ١٨ الجزائرية ٢٠٠٤ دار النشر منشورات ANEP حيث يتحدث عن المرحلة الثقافية والأنظمة التي تنتمي إليها المؤلفة حيث كتب:

١- نضال شمالي، مرجع سابق، ص ١٥٤.

أحلام مستغانمي (باللون البني كعنوان) خريجة كلية الأدب في الجزائر ليسانس أدب عربي، حاصلة سنة ١٩٨٢ على دكتوراه في علم الاجتماع من جامعة السربون في باريس، ترجمت أعمالها إلى عدة لغات حائزة على جائزة نجيب محفوظ للرواية سنة ١٩٩٨، كما نضيف عامل آخر ساهم في التأثير على ثقافتها وهو والدها الذي عانى الولايات أثناء الاستعمار الفرنسي ونجد تعلقها بمدينة قسنطينة كان مؤثرا آخر وخاصة أن الروائية عانت من الاغتراب طوال حياتها، إضافة إلى كل هذا أنها كتبتها في زمن الأحادية القطبية في العالم وتزعم الرأسمالية، كما أثر أيضا في المؤلفة العشرية السوداء التي عاشتها الجزائر وهكذا انعكس الماضي لديها وأصبح حاضرا روائيا، منكهة إياه بإطلاعها على الثقافة العربية والفرنسية.

٥-١-٢-٢- زمن القارئ: وهو المسؤول عن التفسيرات الجديدة التي تعطي لأعمال الماضي،<sup>(١)</sup> ونجد أن زمن القراءة يشتمل على زمن القارئ الواقعي الخاضع لمدركاته التفسيرية والتأويلية فكما يمكن أن نحكي القصة بأكثر من طريقة، يمكن، كذلك، تأويلها وتحميلها أكثر من دلالة وأكثر من مفهوم، فيمكن مثلا أن يحمل "خالد" في الرواية أكثر من صفة فهو مثال الرجل البائس الذي فقد ذراعه، وفقد حبيبته وفقد أعز الناس إليه أخيه، واغترب عن وطنه، وشك في أعز أصدقائه، انه مهووس بالغيرة التي أنهت حبه، كما انه رجل يستحق الشفقة لأنه خان قائده بحبه لابتته.

ويمكن أن نرى "خالد" رؤية أخرى فهو رمز الوطن، رمز الصمود، ورمز التضحية، والوفاء، انه من عطب في الحرب وفقد ذراعه وكان يقاوم، وتغلب على آلامه ومارس مهنة الرسم وعرض لوحاته في قاعات لم يعرض فيها أي عربي قبله

١- المرجع نفسه، ص ١٥٤.



لوحاته، أين تعرف بحياة التي رأى فيها صورة لوالدها ووفاء لقائده وحبا فيه أحبها من خلاله، وهو رجل يتمتع بكل ملامح الرجولة والنخوة والعروبة - ونجد فيه غيرة الرجل على أهله وعلى من يحب - وهذا ما زاد إعجاب "حياة" و"كاترين" أيضا به، وقد ترك وطنه ليس حبا في الشهرة وإنما تأثرا بزياد وأيضا كي لا يرى الوطن يضع أمام عينيه، وفقدانه لحبيته وأخيه لم يكن سوى بداية حياة جديدة هجر الماضي بتأليفه صفحات الرواية، وفجيعة كانت السبب في عودته إلى وطن والاهتمام بعائلة أخيه وعيشه في جو أسري حرم منه مدة طويلة، إلا أن ما ينبغي التأكيد عليه أن الرواية تنتمي إلى النصوص التسعينية، وهي مرحلة مفتوحة على كل التأويلات والاحتمالات، إضافة إلى ذلك فإن النص التسعيني لا سند مباشر له، وهذا ما يطرح إشكالية البنية الروائية التي ينبغي أن يتميز بها النص بجمل جزئيتها من شخصيات وتراث والأنا والآخر كمضامين مميزة للمتلخيل السردى.<sup>(١)</sup>

٥-١-٢-٣- الزمن التاريخي: ويظهر في علاقة التخييل بالواقع،<sup>(٢)</sup> فلا تحيد رواية "ذاكرة الجسد" عن الإطار التاريخي المحلي، المؤرخ لفترة من فترات الذاكرة الوطنية وتقف الذاكرة على امتداد النسيج الروائي لرصد وقائع النضال الوطني، وكذلك ما بعد الاستقلال، عرفت "أحلام مستغانمي" كيف تفصح عن نفسها في علاقة المرأة مع اللغة حيث تحولت من موضوع لغوي إلى ذات فاعلية.

وفي سياق الزمن التاريخي تبدأ الرواية في الانفتاح على التاريخ الثوري المحلي بالولوج إلى حادث هام يتعلق بمجداث الثامن ماي ١٩٤٥ فتقول على لسان "خالد"

١- فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة، عالم الكتب الحديث، ط ١، الأردن، ٢٠١٠، ص ٤٠.

٢- نضال الشمال، مرجع سابق، ص ١٥٤.

وكان سجن (الكديا) وقتها ككل سجون الشرق الجزائري يعاني فجأة من فائض رجولي، إثر مظاهرات ١ ماي ١٩٤٥ التي قدمت فيها قسنطينة وسطيف وضواحيهما أول عربون للثورة متمثلاً في دفعة أولى من عدة آلاف من الشهداء سقطوا في مظاهرات واحدة وعشرات الآلاف من المساجين الذين ضاقت بهم الزنانات،<sup>(١)</sup> وهنا يجسد الخطاب الروائي سرد تقريرى للتاريخ ابتداء من حوادث الثامن ماي بعد الحرب العالمية مباشرة كما يجسد تمهيداً في نفس الوقت إلى اندلاع ثورة أول نوفمبر، ويتم ذلك في قسنطينة وبالتحديد في سجن الكادية، ونرى ذلك عند استرجاع خالد وعودته إلى مرجعية تاريخية هامة "هنا وقفت جيوش فرنسا سبع سنوات بأكملها على أبواب قسنطينة فرنسا التي دخلت الجزائر سنة ١٨٣٠، لم تفتح هذه المدينة الجالسة على الصخرة أبوابها إلا سنة ١٨٣٧ سالكة عمراً جبلياً تركت فيه نصف جيشها، وتركت فيه قسنطينة خيرة رجالها".<sup>(٢)</sup>

وبعد توغلنا في سبر أغوار البنية الداخلية والخارجية للزمن نتوجه إلى تقسيم آخر، تكون فيه عناصر الزمن أكثر وضوحاً وتقرب الرؤيا أكثر لصلب موضوع الرواية؛ ألا وهو التقسيم الجيني الثلاثي للزمن .

### ١.٥-٣. عناصر الزمن الجنيتي في رواية "ذاكرة الجسد":

#### ١.٥-٣.١. الترتيب الزمني في ذاكرة الجسد:

١-٥-٣-١-١-١- الاسترجاع: وهو الأكثر وروداً في نص الرواية، لأنه يروي لنا ما وقع من قبل وخاصة أن الرواية تبدأ كعملية استرجاع للذاكرة (أي العودة إلى

١- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ٣٠.

٢- المصدر نفسه، ص ٢٩٢.

الرواء) بحيث يعيد الحدث التالي الحدث الذي قبله، وقد اتخذ الاسترجاع في رواية ذاكرة الجسد صفة متميزة، بحيث تنطلق هذه السمة من أن السرد الغالب هو سرد بضمير المخاطب، وهو وسيط بين الغائب والمتكلم، فإذا به لا هو يحيل على الخارج كليا، ولا هو من الداخل، ولكنه يقع بين المرتبتين.

ولقد أشارت بعض الدراسات إلى أن استخدام ضمير المخاطب في رواية ذاكرة الجسد، قد أحدثت إرباكا شاملا في بناء النص على مستوى السرد الإسترجاعي "فخالد بن طويال" يروي "لحياة" أحداثا سبق وأن عرفتها، أو قد تكون طرفا فيها مما يؤدي في بعض الأحيان لغياب صيغ السرد وحلول السرد المباشر.

وفي الفصول الأخيرة للرواية نجد الراوي يقوم بعملية استرجاع ليس لأحداث الرواية، وإنما في وصف شامل لقسنطينة من حيث مبانيها وأيضاً تاريخها، وكيف عاش فيها وكيف كانت أسوارها تقاوم الاحتلال، والجدول التالي يوضح بعض الإسترجاعات في الرواية التي قمنا بترتيبها لتعطينا تسلسل شبه منطقي لأحداث الرواية مبينين وظيفة كل استرجاع:

موضوع الاسترجاع	الاسترجاع	وظيفة	الصفحة
الوقوف واستذكار قسنطينة	"هنا وقفت جيوش فرنسا تسع سنوات بأكملها على أبواب قسنطينة، فرنسا التي دخلت الجزائر سنة ١٨٣٠، لم تفتح هذه المدينة الجالسة على الصخرة إلا سنة	ربط التاريخ بالرواية والوقوف على	٢٩٢



	الشواهد	١٨٣٧	
٣٢٨	المكانية المرتبطة بتغير الزمن	" كل المدارس والكتاتيب العتيقة، كل المآذن، كل البيوت، المغلقة، كل السجون، كل المقاهي، كل الحمامات، تلك المقبرة... "	
٣٢٢		ها هو سجن (الكديا) أتأمله كما نتأمل جدران سجن أول، دخلناه كما ندخل حلما مزعجا لم نكن مهئين له "	
٣١٩		كان سجن " الكديا " من ذاكرتي الأولى التي تمحوها الأيام "	
٣٢١	الحنان إلى	أذكر أنه كان سيوقفي و أنا أمر بمحله متجها إلى ثانوية قسنطينة	
٣١٤	الأمم وغرائزه الطفولية كانت سببا رئيسيا في حبه لـ " حياة "	" وكان لعدة سنوات أيضا سر نشوتي السرية، وأحلامي المكبوتة أيام صباي، يوم كنت أحلم به ولا أجرؤ على دخوله، ربما خوفا من أن ألتقي بأبي هناك ربما أيضا لأنني كنت مكتفيا بمغامراتي العابرة المسروقة فوق السطح تارة، أو في غرفة المؤونة التي قلما يفتحها أحد.... "	مرحلة الطفولة والشباب

٥٣		"وعمر لحظة ، عادت ذاكرتي عمراً إلى الوراء إلى معصم ( أما ) الذي لم يفارقه هذا السوار قط "
٦٢		وكدت أصرخ وأنا أتذكر فراش طفولي وتلك " البطانية " الصوفية التي كانت غطائي في مواسم البرد القسطنطيني ، كدت أصرخ في ليل عربي ... " دثرتني قسطنطينة ... " ولكن لم أقل شيء ليلتها "
١٤١		"كنت كل مرة أفاجأ بامرأة أخرى داخلك تتعطرين ببخورها ، ترتدين قندورة عنابي من القطيفة ، في لون ثياب " أما "تمشين و تعودين على جسورها ، فأكاد أسمع وقع خلخالك الذهبي يرن في كهوف الذاكرة "
		كيف حدث يوماً ... أن وجدت فيك شبهاً بأمي كيف تصورتك تلبسين ثوبها العنابي وتعجنين بهذه الأيادي ذات الأظافر المطلية الطويلة ، تلك الكسرة التي افتقدت مذاقها منذ سنين ؟
٤٤	تعلقه بقائده	كيف لي أن ألغي سي الطاهر من مرحلة سجنه و

	واعتباره السبب	ذاكرتي، وألغي عمره من عمري، لتمنح حبيبها فرصة ولادة طبيعية؟"	إنظامه للجيش بعد موت أمه والذهاب إلى تونس وبيتر ذراعه وتسميته حياة وممارسته للرسم
٣٠	الرئيسي في الأثر النفسي وتأنيب	في سجن (الكديا) أكان موعدي النضالي "الأول مع (سي الطاهر) كان موعدا مشحونا بالأحاسيس المتطرفة..."	
٣٢	الضمير والشعور	"كان في مصادفة وجودي مع (سي الطاهر) في الزنزانة نفسها	
٢٧	بالخيانة لقائده بحبه	الوحيد الذي لم يترك خلفه سوى قبر طري لأم ماتت مرضا وقهرا..."	
٣٣	لابته التي أعتبر بمثابة الوصي	"الكل هذا تقلصت عائلتي فجأة في شخصيه، ورحلت أتناني في إثبات بطولتي له..."	
٣٦	عليها في فترة ما	"وبرغم ذلك، مازلت أذكر تماما حضوره الأخير، عندما جاء يتفقدني قبل سفري بساعة "وقال له" ...وأود أيضا أن تقوم بتسجيلها في دار البلدية..."	
٦٣		خمس وعشرون سنة، عمر اللوحة التي أسميتها دون كثير من التفكير "حنين" لوحة لشاب في السابعة والعشرين من عمره، كان أنا بغربته وبجزنه وبقهره"	



٦٤		<p>"لوحة في عمرك... تكبرينها بيضعة أيام وتصغرك في الواقع بيضعة أشهر لا غير " لوحة كانت بدايتي مرتين مرة يوم أمسكت بفرشاة لأبدأ معها مغامرة الرسم... ومرة يوم وقفت أنت أمامها و إذا بي أدخل في مغامرة مع القدر..."</p>	
١٠١		<p>تراني سأخون سي الطاهر قائدي ورفيقي وصديق عمري بأكمله فادنس ذكراه وأسرق منه زهرة عمره الوحيدة ووصيته الأخيرة؟ أيمكن أن أفعل كل ذلك باسم الماضي، وأنا أحدثك عن الماضي "</p>	
١٤٥	<p>تعرف "حياة" بزياد وحبها له يعد السبب الرئيسي في انفصالها عن "خالد"</p>	<p>لقد عرفت شاعرا فلسطينيا كان يدرس في الجزائر كان سعيدا بحزنه ووحده، مكتفيا بدخله البسيط كأستاذ للأدب العربي، وبغرفته الجامعية الصغيرة، فصر حتى ذلك اليوم الذي تحسنت أحواله المادية، وحصل على شقة وكان على وشك الزواج من إحدى طالباته التي أحبها يجنون، والتي قبل أهلها أخيراً</p>	<p>تعرفه إلى زياد وسفره إلى فرنسا</p>

		تزويعها منه .عندما قرر فجأة أن يتخلى عن كل شئ ويعود إلى بيروت ليلتحق بالعمل الفدائي...
١٥١		"أصبح زياد تدريجيا صديقي الوحيد الذي أرتاح إليه حقا"
١٥٠		ذات يوم زارني زياد... ذلك الشاعر الفلسطيني الذي حدثتك عنه والذي لم أكن التقيت به قبل. وكنت اتصلت به لأطلب منه حذف أو تغيير بعض الكلمات التي جاءت في ديوانه... توقفت عيناه عند ذراعي المبتورة لحظة، ثم رفع عينيه نحوي في نظرة مهيمنة وقال: "لا تبتز قصائدي سيدي.. ردّ لي ديواني، سأنشره في بيروت"
١٥٣		"آخ ... كم كان زياد مدهشا! لا بدّ أن أعترف اليوم أيضا أنه كان مدهشا حقا، وأني كنت أحق، كان لا بدّ أن أحدثك عنه وأنا أتوهم أن الجبال لا تلتقي لماذا كنت أحدثك عنه بتلك الحماسة

		وبتلك الشاعرية؟"	
٩٥	تعزير صورة البطل ومكانته لدى الشخصيات الأخرى وهذا سبب انجذاب حياة نحو خالد وبدايته	" لم أخبرك أن هذه الحادثة تعود لسنين، وأن صاحبيتها ليست سوى كاترين، وأنه عليّ فيما بعد أن أقدم لجسدها اعتذاراً آخر يبدو أنه كان مقتنعاً لدرجة أنها لم تفارقني منذ ذلك الحين ! " أذكر اليوم بشيء من السخرية، ذلك المنعطف الذي أخذته علاقتنا فجأة بعدما حدثتك عن تلك اللوحة ...	تعرفه على كاترين
٢٧٨		" ولكن وقتها لم أضحك بل ربما بكيت وأنا أحبيك بحماقة عاشق ... " يسعدني ..."	لقاؤه مع حياة وقصة حبهما العنيفة التي سرعان ما تنتهي ليعود خالد إلى فرنسا بعد زواج حياة
٢٧٩		قررت قتلي حسب الأصول، بحيرة مكين واحدة، ذهاباً وإياباً... في لقاء وفراق واحد. فما أرقك بي. وما أغباني"	
٢٩٥		لقد وصلت بمرارتي وخيبتني حدّ الطمأنينة والسعادة المبهمة "	



٣٧٢		أكثر اللحظات وجعا، أكثر اللحظات جنونا. أكثر اللحظات سخرية أكانت تلك التي وقفت فيها لأسلم عليك، وأضع على وجتتك قبلتين بريشتين، وأنا أهنتك بالزواج..."	
٣٨٤		وأني قطعت الجسور مع الوطن حتى إشعار آخر"	
٣٨٨	عودة البطل لوطنه واندماجه في أسرة جزائرية من جديد وهنا تعد بمثابة	ذات يوم من أكتوبر ٨٨، جاء خبر موته هكذا صاعقة يحملها خط هاتفي مشوش، وصوت عتيقة الذي تخنقه الدموع" "هاهي ذي قسنطينة مرة أخرى ... تلك الأم الطاغية التي تترىص بأولادها، والتي أقسمت أن تعيدنا إليها و لو جثة. هاهي قد هزمتنا، وأعادتنا إليها معا. في تلك اللحظة التي اعتقدنا فيها أننا شفينا منها وقطعنا معها صلة الرحم"	موت أخيه وعودته إلى الوطن
٣٩١	حل للآلام ونهاية سعيدة بعد أن عان الغربة فقد آن الأوان		

	كي يتوحد مع الوطن		
٩٦	قصة حب مشتركة	عجيب هو عالم النساء حقا ! كنت أتوقع أن تقعي في حبي، وأنت تكتشفي تلك العلاقة السرية التي تربطي بلوحتي الأولى "حنين" لوحة في عمرك و في هويتك وإذا بك تتعلقين بي بسبب لوحة أخرى لامرأة أخرى، تعبر الذاكرة خطأ !	
٧	صلب القصة وعمودها	مازلت أذكر قولك ذات يوم : ..... الحب هو ما حدث بيننا والأدب هو كل ما لم يحدث	لقائه مع حياة وقصة حبهما العنيفة التي سرعان ما تنتهي فيعود "خالد" إلى فرنسا بعدها ان تزوجت "حياة"
٥١	الفقري نتج عن هذا الحب فيما بعد عذاب البطل والمشكلة التي	"كان يوم لقائنا يوم للدهشة لم يكن القدر فيه هو الطرف الثاني، كان منذ البدء الطرف الأول" كان فيك شيء ما أعرفه شيء يشدني إلى ملاحك الحية إلي مسبقا، وكأنني أحبت امرأة تشبهك أو كأنني كنت مستعدا منذ الأزل لأحب امرأة تشبهك تماما	
١٠٠	يستوجب لها حل	كان الزمن يركض بنا من موعد إلى آخر، والحب ينقلنا من شهقة إلى أخرى،	

		<p>وكنـت أـستـسلم لـحبـك دـون جـدل.</p> <p>"كان حبك يحرفني بشبابه وعنفوانه وينحدر بي إلى أبعد نقطة في اللامنطق... تلك التي يكاد يلامس فيها العشق، آخر المطاف، الجنون أو الموت ...</p>	
٢٦٨		<p>"مازلت أذكر ذلك السبب العجيب ... عندما رن الهاتف ذلك المساء بتوقيت نشرة الأخبار ... كان سي الشريف على الخط ... أتدري لماذا طلبتك الليلة؟ ... لحضور عرس ابنة أخي الطاهر ..."</p>	
٢٧١ ٢٧٢ ٢٧٣		<p>انتهت المكالمـة، وبيـدات مـرحـلة جـديـدة مـن حياتي... فهل كنت الرابع أم الخامس الوحيد... كرهتك ذلك اليوم بشراسة لم أكن عرفتها من قبل 'نوبة شوق وعشق وجنون.</p>	

وهكذا يظل السارد يستعيد أحداثا حدثت بوتيرة واحدة تحدد للسرد ولفضائه (المكاني والزمني)، وتبدو كل الأحداث مسترجعة، وقد ظلت شخصية البطل أسيرة الاسترجاع، لدرجة أنها توصلت شكل السيرة الذاتية بحيث يصبح لدينا شكل نص أدبي يسمح بحرية الاسترجاعات والاستذكارات، فنجد أن عملية الاسترجاع مدعمة بتواريخ توحى بالزمن الموضوعي، إذ تحدد الروائية بعض التواريخ لتثبت واقعية



أحداث روايتها: "سنة ١٩٥٥ ... وفي شهر أيلول بالذات التحقت بالجبهة"<sup>(١)</sup>، وكذلك استشهد في صيف ١٩٦٠،<sup>(٢)</sup> وسنة ١٩٧٣ عثرت مصادفة على تلك البطاقة ضمن أوراقه القديمة.<sup>(٣)</sup>

وأيضا نجد في رواية ذاكرة الجسد أن الذاكرة هي وسيلة تشكل الكتابة، ومن تقنيات السرد الاسترجاعية نجد خالد يلجأ إلى التذكر في بعض الحوارات الداخلية حيث يتذكر ما قاله في نفسه في تلك اللحظة في كثير من المواقف، فتسبح أفكاره في اللاشعور، ويصور حالته الداخلية وعواطفه المتأججة وما يحول في خاطره والتخمينات التي تتبادر إلى ذهنه، وقد ركزنا على الاسترجاع كمحل دراسة أكثر من غيره، لأن الرواية تبدأ من سرد السيرة الذاتية للبطل "خالد" كعملية استرجاع لسرد كل الأحداث، والخطوات، والمحاورات، والمشاهد، والمواقف، ويسترجع الأماكن والزمان، ويسترجع التاريخ والشخصيات، فالرواية في مجملها عملية استرجاع.

١-٥-٣-١-٢- الاستباق: لقد حفلت رواية ذاكرة الجسد باستشرافات تشويقية محفزة للسرد وذلك حين يقول السارد "نحن لا نشفى من ذاكرتنا، لهذا نحن نكتب ولهذا يموت بعضنا أيضا"<sup>(٤)</sup> وفي قوله أيضا "أجد أن لقائي بك هو الشيء الوحيد الخارق للعادة حقا. الشيء الوحيد الذي لم أكن لأتنبأ به، أو أتوقع عواقبه علي، لأنني كنت أجهل وقتها أن الأشياء غير العادية، قد تجرّ معها أيضا من الأشياء العادية" كان يوم لقائنا يوما للدهشة... لم يكن القدر فيه هو الطرف الثاني، كان منذ البدء الطرف

١- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ٣٣.

٢- المصدر نفسه، ص ٤٥.

٣- المصدر نفسه، ص ٨٢.

٤- المصدر السابق، ص ٧.

الأول أليس هو الذي أتى من مدن أخرى، من زمن آخر وذاكرة أخرى ليجمعنا في قاعة يباريس، في حفل افتتاح معرض فن الرسم؟<sup>(١)</sup>.

وهنا استشراف لمرحلة لاحقة وهي بداية قصة حب عنيفة حيث يمهد هذا الاستباق للأحداث التي تليه، ويزرع شيء من التشويق في نفس القارئ ليكمل بقية الأحداث ويرى نتيجة وثمره هذا اللقاء الذي لعب فيه القدر والصدفة الدور الرئيسي، وهنا يتحدث السارد عن السياق وفي نفس الوقت هو ضمن عملية الاسترجاع، ونجد أيضا نوعا من الاستباق يدخل ضمن الاسترجاع بحيث يلمح فيه إلى التحول العاطفي الذي لم يحدث وقتها ونورد مقولة من الرواية تؤكد ذلك: 'نسيت يومها أقبلك نيابة عني... وأن أبكي أمامك نيابة عني نيابة عن الرجل الذي سيتحول إليه على يدك بعد ربع قرن'<sup>(٢)</sup>، يحمل القول سمة المفارقة الزمنية ما بين زمن حدوث الحدث، وزمن سرده.

ورغم أن الرواية اعتمدت على تقنية الاسترجاع والزمن الماضي، إلا أن ذلك لا يمنع وجود استباقات في ثنايا السرد، وخاصة أن الرواية انبنت على حوادث مفصلية سببت تأزم الأحداث إلى نهاية الرواية وتمثل أهمها في تعرف 'زياد بـ' حياة وذهاب 'خالد' إلى إسبانيا، وحقيبة زياد التي أخذ خالد يبحث فيها عن دليل الخيانة وقد اختلطت الاستشرافات بالاسترجاعات والتي كانت تشير إلى بؤرة توتر الرواية بحيث يتحدث في مقطع يقول: أنه قانون الحماقات، أليس كذلك؟ أن أشتري مصادقة مجلة لم أعود شراءها، فقط لأقلب حياتي رأسا على عقب!<sup>(٣)</sup> وهنا استباق انقلاب حياته

١- المصدر نفسه، ص ٥١.

٢- المصدر نفسه، ص ١١٥.

٣- ينظر، المصدر السابق، ص ١٦.

قبل وقوع ذلك حيث أنه توقع انقلاب حياته فور رؤيته للصورة وهو لم يتحرك من مكانه بعد لف الصورة كان لها كل الأثر فيما بعد، بحيث نجد في عدة مقاطع اثر ذلك حيث تحتوي الرواية على عدة استباقات تتخذ شكل الوظيفة الختامية كونها تدفع بخط العمل إلى نهاية منطقية.

ويظل السارد يبحث في زمنه الحاضر ليجد حلاً لتلك الخبرة المؤلمة تحت خط الاستشراف، فيجد حلاً في نهاية، وكأنها استطراد لذلك المشهد الأول وشواهد على الاسترجاعات للذاكرة، ولتصف نوعاً ما الحكايات الماضية التي تم سردها أو سيتم سردها نذكر بعض الأمثلة: بعضها مسودات قديمة وأخرى أوراق بيضاء تنتظر منذ أيام بعض الكلمات فقط... كي تدب فيها الحياة وتحول من ورق إلى أيام<sup>(١)</sup>، وكيف تطابقت مساحة الأوراق البيضاء المستطيلة، بتلك المساحة الشاسعة البيضاء للوحات لم ترسم بعد... وما زالت مسندة على جدار مرسوم كان مرسمي؟<sup>(٢)</sup>، قصة كان يمكن ألا تكون قصتي، لو لم يضعك القدر كل مرة مصادقة، عند منعطفات فصولها<sup>(٣)</sup> غدا تبدأ طقوس أفراحك... وينتهي ذلك الزمن الذي سرقناه من الزمن، أجمل الأحلام إذن سيدتي أنا في انتظارك غداً.<sup>(٤)</sup>

وهكذا فإن لتقني الاستباق والاسترجاع ساهمت في بناء سردي (رواية) فترتب على أساسهما الأحداث على محور الزمن، ونلاحظ أن الاسترجاع كان التقنية المسيطرة على ذاكرة الجسد، وهذا لكون الاسترجاع أكثر ملائمة لسرد الأحداث

١- ينظر، المصدر نفسه، ص ٨.

٢- ينظر، المصدر نفسه، ص ٩.

٣- ينظر، المصدر نفسه، ص ٩.

٤- ينظر، المصدر نفسه، ص ٣٠٩.



وخاصة أن رواية ذاكرة الجسد كانت بمثابة مسيرة ذاتية لبطلها خالد وهكذا تسير أحداث القصة وفق الزمن السردي للأحداث، وذلك لأن الأصل في السرد الحكائي هو التوالي الزمني الذي يتواصل إلى نهاية الرواية والذي يضع تحت جناحه الممتد مختلف تقنيات السرد الروائية وهذا ما نحن بصدد استبيان واستجلائه.

#### ١-٥-٢-٣-١-٥- الديمومة (المدة):

١-٥-٣-٢-١-٥- المشهد: إن المشهد في ذاكرة الجسد ما هو إلا تمهيد للإسترجاع والاستباق وهذا يظهر جالياً من جلال قول خالد: "كان في عينيك دعوة لشيء ما، كان فيها شيء من الغرق اللذيذ المحبب، وربما نظرة اعتذار مسبقة عن كل ما سيحل بي من كوارث بعد ذلك بسببها"<sup>(١)</sup> وهكذا انبنت "ذاكرة الجسد" على قصة حدثت أحداثها وشاركت فيها البطلة المروي لها في الرواية لتستعيد أحداثها، وحوارها، ووقفاتها وهكذا أصبحت الحوارات ضرورة في السرد وهذا لاكتمال للأحداث، فكان عبارة عن سداد فجوات السرد في الرواية، من أجل تحقيق إسترجاع كامل الأحداث واستباق لمعلوم المصير، وقدر بائن للعيان لعلاقة البطلين، والتي ظلت نتيجتها محتومة ومتوقعة والمعلومة منذ بداية الرواية.

ونجد المشهد السردى الممهد للإسترجاع والاستباق في الرواية "لا تنسى كتابك غداً... أريد أن أقرأك... ولذا وجدت في كلامك اعترافاً بفرح مشترك سري..."<sup>(٢)</sup> ونحدد بعض المشاهد التي نقصد بها تقنية المقطع الحوارى، أين يتوقف السارد ويسند الكلام للشخصيات، فتتكلم بلسانه وتتجاوز فيما بينها مباشرة، دون تدخل السارد أو

١- المصدر السابق، ص ٦٩.

٢- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ٧٠.

الراوي في هذه الحالة يسمى السرد، بالسرد المشهدي (Recit scenique) ومثاله  
نلخصه في هذا الجدول:

أطراف المشهد	المشهد	الصفحة
سي الطاهر/ خالد	ثم قال: جئت...! وأجبتة يفرح ويجزن غامض معا: جئت!	٣٣
حياة / خالد	"متى ينتهي العرض؟" قلت: "في ٢٥ نيسان... أي بعد عشرة أيام.. صاحت: عظيم... سأجد فرصة للعودة مرة أخرى"	٦٩
أما الزهرة/ خالد	واشك أما الزهرة؟ زاد بكاؤها وهي تحتضني وتسألني بدورها... واش راك يا ولدي...؟	١١٢
زياد / حياة	"دعني أحرز... أأست زياد الخليل؟ ووقف زياد مدهوشا قبل أن يسألك - كيف عرفت	١٩٩

وفي ذاكرة الجسد نجد الحوار تقريبا جرى بين كل الشخصيات وهذا لتصوير  
المشهد بدقة وتبطى حركة السرد بالاستعانة بالحوارات والمشاهد السردية.

٥-١-٢-٢-٢- الوقفة: نمت خلال المقاطع السردية التي تستعين بالوصف،  
خلف السارد في رواية ذاكرة الجسد أين يتكلم السارد على ديكور مشهدي للحدث  
أو لتصوير الشخصية أو كلاهما معا، بحيث نشعر بتوقف الزمن في هذا المشهد  
الوصفي، الذي يصوره الراوي، البطل عند ما كان يتفحص حياة "لم تكوني جميلة  
ذلك الجمال الذي يبهر، ذلك الجمال الذي يخيف ويربك كنت فتاة عادية، ولكن

بتفاصيل غير عادية، بسر ما يكمن في مكان ما من وجهك...ربما في جبهتك العالية وحاجيك السميكين المتروكين على استدارتهما الطبيعية، ربما في ابتسامتك الغامضة وشفتيك المرسومتين بأحمر شفاه فاتح كدعوة سرية لقبلة أو ربما عينيك الواسعتين ولونهما العسلي المتقلب. وكنت أعرف هذه التفاصيل...<sup>(١)</sup> نلاحظ خلو هذه اللغة من الصيرورة الزمنية، إنها تصور ملامح حياة و تصفها وصفا حسيا ماديا، تصور الجوانب التي لفتت انتباه البطل رغم أنها كانت عادية، فلم تكن بذلك الجمال الذي يبهز الألباب، وهنا يعتبر موقفه حالة إعجاب وانجذاب وتفسير ذلك هو الحب الذي وقع فيه دون سابق إنذار.

٥-١-٣-٢-٣- الحذف: كان استخدام الحذف بكثرة في رواية "ذاكرة الجسد" بحيث تختصر الكاتبة به أزمنة طويلة، فيتحول إلى زمن آخر، بشكل مفاجئ، أو تستبق عدة سنوات أو فترة طويلة من ذكر التفاصيل أو تسترجع سنوات بطريقة مختصرة مفاجئة تحدث نوعا من التغير في أحداث الاسترجاع:

الرقم	الحذف	الصفحة
١	"وها أنت تدخلين إلي من النافذة نفسها التي سبق أن دخلت منها منذ سنوات"	١١
٢	"ذات يوم منذ أكثر من ثلاثين سنة سلكت هذه الطرق"	٢٥
٣	"كانت الثورة تدخل عامها الثاني"	٢٧



٦٤	ذات خريف من سنة ١٩٥٧، وأنا أسجلك في دار البلدية لأول مرة	٤
٧٩	صباح الخير قسنطينة... كيف أنت يا جسري المعلق... يا حزني المعلق منذ ربع قرن؟	٥
٢١٠	"إن من حسن حظك أنك لم تزوري قسنطينة منذ عدة سنوات ..."	٦

ونجد السارد يحذف من زمنية السرد من أجل إيقاف الأحداث أو استرجاعها والعودة للذكريات مرت ونجد في هذه الأمثلة (١ و ٦) نموذج للحذف الضمني الذي لا يحدد المدة الزمنية للفترة المحذوفة فيترك للقارئ مهمة تخمينها وتقديرها بينما يلجأ في كثير من الأحيان للحذف المعلن الذي يحدد الفترة المحذوفة من زمن القصة شكل صريح (منذ أكثر من ثلاثين سنة) والغاية الأساسية والمهدف الرئيسي من الحذف هو تسريع الزمن واختصار الأزمان، بحيث نختصر الرجوع إلى ربع قرن في كلمتين لا غير.

٥-١-٣-٢-٤- الخلاصة (المجمل): نجد في "ذاكرة الجسد" سرد أحداث ووقائع جرت في مدة طويلة (سنوات أو أشهر) في جملة واحدة أو كلمات قليلة... إنه حكي موجز وسريع وعابر للأحداث دون التعرض لتفاصيلها، يقوم بوظيفته تلخيصا ومثاله: "خمس وعشرون سنة، عمرا للوحة التي أسميتها دون كثير من التفكير حنين" لوحة لشاب في السابعة والعشرين من عمره، كان أنا بغربته وبجزنه وبقهره، وها أنا ذا اليوم في غربة أخرى وبجزن وبقهر آخر.. ولكن بربع قرن إضافي، كان فيه كثير من الحيات والهزائم الذاتية وقليل من الانتصارات الاستثنائية ها أنا اليوم أحد كبار الرسمين الجزائريين، وربما كنت أكبرهم على الإطلاق، ها أنا اليوم، نبي صغير نزل

عليه الوحي ذات خريف في غرفة صغيرة بائسة، في شارع باب سويقة بتونس ها أنا نبي خارج وطنه كالعادة، وكيف لا ولا كرامة لنبي في وطنه؟<sup>(١)</sup>.

في هذه الفقرة أجمل السارد البطل واختصر مسيرته الفنية بحيث اختصرها في عدة سطور فرجع إلى خمس وعشرين سنة إلى الوري حيث كان شاباً عمره سبعة وعشرين سنة في تونس مبتور الذراع بائس فقير ثم سار الزمن الذي اختصره في عدة عبارات ليورد صورته بعد مرور خمس وعشرين سنة من المعاناة، ليصبح بعدها أحد الرسامين الجزائريين الكبار، بل وأكبرهم على الإطلاق، وفي الرواية كثير من الخلاصات، حيث يحاول السارد في معظم سرده اختصار أحداث وتواريخ وأماكن وذلك لأن ذاكرته لا تحمل الكثير من التفاصيل غير المهمة في نظر السارد أو لسبب آخر، وهو أنه لا تكفي رواية واحدة لسرد قصة حياته بالتفصيل ولهذا سرد الأحداث المهمة فقط، والتي غيرت مجرى حياته ونستدل على ذلك بقوله: 'على مفكرة ملأى بمواعيد وعناوين لا أهمية لها وضعت دائرة حول تاريخ ذلك اليوم: نيسان ١٩٨١ وكأني أريد أن أميزه عن بقية الأيام، قبل ذلك اليوم، لم أجد في سنواتي الماضية ما يستحق التمييز... ثماني مفكرات لثماني سنوات، لم يكن فيها ما يستحق الدهشة جميعها صفحة واحدة لمفكرة واحدة لا تاريخ لها سوى الغربة... تتحول فيها السنوات إلى ثماني مفكرات لا غير، مازالت مكدسة في خزانتي الواحدة فوق الأخرى...'<sup>(٢)</sup>.

ولهذا السبب تم جمع الأحداث في كثير من المواقف لكي لا يطيل في السرد وأكد على ذلك المقولة المذكورة سالفا حيث استغرقت ثماني سنوات، ثماني مفكرات تحتوي كل مفكرة ٣٦٦ صفحة على الأقل عدد أيام السنة، فما بالك ب ٢٥ سنة، كم

١- ينظر، المصدر السابق، ص ٦٣.

٢- المصدر السابق، ص ٦٥.

تحتوي من مفكرات لأنها تمثل خمس وعشرون سنة من المعانات والمغامرات محاربة الاستعمار، وبقاء في المستشفيات تغير الأحداث والتعرف على آلاف الأشخاص، هل تكفي كل هذا رواية تتكون من (٤٠٤ ص)، ولهذا السبب لجأ الراوي البطل في كثير من المواقف والإسترجاعات إلى المجمل أو الخلاصة وجمع الأحداث وفترات طويلة من الزمن في فقرة أو عدة أسطر.

٥-١-٣-٢-٥- التواتر: والتواتر يشبه الوقفة من حيث أنه يعيق حركة السرد، بحيث يتكرر الحدث نفسه عدة مرات ونجد في ذاكرة الجسد عدة مواقف وأحداث يركز عنها الراوي ويكررها أكثر من مرة وكلما لزم ذلك مثل التقاء خالد بحياة فقد كرره الراوي أكثر من مرة بأكثر من صيغة، وفي عدة إسترجاعات، ونجده يكرر الحدث فيقول: 'عندما ابحت في حياتي اليوم أجد أن لقائي بك هو الشيء الوحيد الخارق للعادة حقا... (١)'

أي موعد عجيب كان موعدنا ذلك اليوم ! ... (٢)'

كان يوم لقائنا يوما للدهشة... لم يكن القدر فيه هو الطرف الثاني، كان منذ البدء الطرف الأول. (٣)'

ونجد أيضا في ذكره لأحداث الثورة حيث يعيد حادثة سجنه مع 'نسي الطاهر' يعيدها أكثر من مرة وأيضاً حديثه عن ميلاد حياة وتسجيلها ورسم لوحته الأولى أكثر من مرة وحديثه عن قسنطينة في حد ذاتها وجسورها، سيما في السرد الذي يمتد

١- المصدر السابق، ص ١٤.

٢- ينظر، المصدر نفسه، ص ١٥.

٣- ينظر، المصدر نفسه، ص ٥١.



إلى مسافات كبيرة يخشى فيها السارد ألا يتذكر القارئ في آخر النص ما قرأه في أوله وهكذا يرتبط ما هو تال بالأول، فيساعده على فهم النص، وذلك باستخدام تقنيتي التخزين والاسترجاع.

لقد كان الزمن في الخطاب الأدبي التقليدي يكتسب منطق التسلسل والتتابع المنطقي هذه العمودية التقليدية التي ارتبطت بتوظيف قاصر لمفهوم الزمن، حيث لم يتجاوز في أكثر الكتابات بعده النحوي، فكان أن أزيح عن مفهومه الجمالي، والفلسفي الذي يضيف على السرد طابع الأدبية وجماليات الزمن فهو حين يكتب عن قصد المرجع الزمني منظماً نصه القصصي، لا يهتم بتسلسل أحداث الحكاية، بل بالاعتماد على تصور جمالي أو مذهبي يجعله يتصرف في تنظيم هذه الأحداث في نطاق نصه القصصي<sup>(١)</sup>.

إن رواية ذاكرة الجسد تتعاطى مع الزمن، كما يعيش إنسان مفعم بالحياة لحظته الحاضرة بكل زخمها الهائل من التجارب والمشاعر والأفكار، كأن هذه اللحظة الحاضرة لا تستطيع استيعاب الذات المفعمة بكل متغيراتها، فيلجأ الحاضر قسراً على زمن جديد خارج الزمن التراثري المألوف، فيستحضر ماضي في حاضر ما ثم يستشرف المستقبل، وكأنك تقرأ في الرواية تاريخاً ماضوياً سبق أن قرأته مراراً، ثم تشعر بأنك تعيش اللحظة بكل تفاصيلها وأبعادها الحسية والمعنوية معاً وتساfer عبر الزمن إلى مستقبل مجهول، لكن الزمن في هذه الرواية يظل قيمة لا نهائية أبدية تتبدل باستمرار التحولات والعلاقات، ذلك أن اللامنطق هو الذي يتحكم في بنية الزمن من خلال

١- عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد (بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، دمشق، سوريا،

التداخل والاسترجاع والاستذكار وتشظي الزمن في الرواية المعاصرة؛ حيث تتداخل الأزمنة والأمكنة لتسهم جميعها في تكسير عمودية السرد.<sup>(١)</sup>

## ٢-٥- البناء الفني للزمن الروائي في فوضى الحواس.

### ١-٢-٥- البنية الداخلية للزمن الروائي في رواية "فوضى الحواس":

#### ١-١-٢-٥- زمن القصة:

تطرح فوضى الحواس للرواية الجزائرية أحلام مستغانمي صعوبة كبيرة في تحديد زمن حوادثها المفترضة باعتبار التداخل الرهيب بين زمن الحاضر الذي تنطلق منه القصة الذي لا يلبث أن يعود إلى زمن الماضي يستحيل ضبطه بدقة.

يزاحم الرواية إذن زمانان، الأول زمن الحاضر ينطلق من بيت الساردة والحالة المضطربة التي تعيشها في بيتها الأول بقسنطينة مع زوجها ذو المكائنة المرموقة في المجتمع بصفته ضابط عسكري، وحاجتها هي "لرجل يفهمها ويهتم بها، والزمن الثاني ألا وهو الزمن الماضي، الذي يجسد التقاءها مع بطل روايتها الذي كان في الماضي بطل حبري ورقي وسرعان ما تحول إلى بطل ذو شخصية واقعية صاحب الكلمات القاطعة "دوما - طبعاً - قطعاً - حتماً والتقاء الأول الذي تجسد في الواقع بعدما كان خيالاً في سينما الأولمبيك، ولقاءها كذلك بصاحب المعطف الأسود في مقهى "الموعد" والذهاب معه في سيارة الأجرة إلى مكان بعيد وهادئ، لتبادل الكلمات والأسئلة وإعجابها الشديد به، وبعدها رجعت إلى قسنطينة وذهبت مع عمي أحمد السائق الخاص بها لتتزه في شوارعها وتتأمل في جسورها محاولة التأقلم فيها وربط كل جسر بالزمن

١- بول ريكور، الوجود والزمان والسرد، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط ١، الدار البيضاء، المغرب، ص ٥٩.

الذي يليه وهذا للدلالة على أن زمن الثورة والاستعمار قد انقضى لكنه بقي مستمر في نفوس الجزائريين وهذا لما تركه وراءه من آثار ومصاعب وتشابك في الآراء، وفجأة وهي تتأمل في الجسور ضرب السائق بالرصاص من قبل مجهول بالقرب منها فتوفي إثرها بهذه الرصاصة.

وفي الزمن نفسه أو بالأحرى نفس الوقت ذهبت أمها إلى البقاع المقدسة والتقت حياة مع ناصر الذي تكبره بثلاث سنوات الذي كان دوما كما قالت توأم حزنها وفرحها، وما تلبث الساردة إلا و ترجع بالزمن إلى زمن الماضي الذي ينزع إلى انفتاحات تترد إلى أيام الطفولة الأولى عندما كانت تسأل أمها عن غياب أبيها، فكانت أمها تتجاهل هذا السؤال أحيانا وتكذب عن ابتها أحيانا أخرى من أجل إرضائها بقولها أنه مسافر وسرعان ما يعود، فكثيرا ما تتذكر أباهما وشخصيته القوية والصارمة وعطفه عليها في صغرها واحتفاظها بصورته وإحساسها بالحزن الشديد لفقدانه إلى الأبد.

## ٢.١-٢.٥- زمن السرد:

نلاحظ في الرواية التي بين أيدينا أنه هناك نوع من التوقف في زمن السرد وهذا الأخير أتاح للكتابة أن تصف بنوع من التدقيق فيما يخص الشخصيات والأمكنة، فتعطينا بذلك صورا كاملة، حيث بدأت فيها أولا بوصفها للرجل الذي أحبه بقولها أنه "سيد الوقت ليلا، سيد المستحيلات...الهاتف العابر للقارات..."<sup>(١)</sup> وبعدها

١- ينظر، أحلام مستغانمي، فوضى الخواس، ص ٢١٥.



واصلت الراوية السرد من خلال وصفها للمرأة العاشقة في قولها: هي مازالت أنشئ  
التداعيات تخلع وترتدي الكلمات عن ضجر جسدي... على عجل: (١)

كما نلاحظ في الرواية اختلاف في ترتيب الأحداث بين زمن السرد وزمن  
الأحداث، حيث ترجع الكاتبة بالزمن إلى الوراء للتذكير عن ماضي الشخصية فتقطع  
بذلك النظام الزمني لتدلي بمعلومات مهمة تفيد القارئ، كما انتهجت خط الاسترجاع  
إلى الماضي والارتداد إلى الوراء، وهذا يعطي صورة أوضح لشخصيات الرواية، وزمن  
السرد هنا مرتبط بالشخصيات التي عاشت في الجزائر وبالضبط في العشرية السوداء  
التي سادت البلاد في تلك الفترة، وخلفت الكثير الآلام والخوف والقلق، إنه زمن  
حالم لحياة التي التقت بحبيبها خالد لأول مرة في 'مقهى الموعد' وثانيا في 'سينما أولمبيك'  
فكان كل من الموعدين يسودهما الخوف من جميع النواحي بسبب الأوضاع التي مرت  
بها الجزائر، فترة الإرهاب والإجرام.

لقد اعتمدت الكاتبة في روايتها السرد الوصفي التحريري للشخصيات، وزمن  
السرد هو زمن موضوعي، لأن الروائية تسرد وقائع جرت للشخصيات مثل ما جرى  
لأخيها ناصر الذي سافر إلى ألمانيا هروبا من الأوضاع السياسية المزرية في الجزائر  
وبقاؤه فيها لمدة ثلاثة أشهر كما حدث لخالد بن طوبال حيث سافر إلى فرنسا للسبب  
نفسه أي هروبا من الموت. (٢)

كما صرحت الراوية عن سلسلة أحداث سيشهدها السرد في وقت لاحق، حيث  
ترك القارئ في انتظار وشغف، لأنها لا تحسم أحداثها بسرعة أي أنها تستغرق

١- ينظر، المصدر نفسه، ص ٢٢٠.

٢- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، دار الآداب، ط ١٠، بيروت، لبنان، ص ١١ وما بعدها.

صفحات طوال متتالية فعلا فتتعرف من خلالها على مصير كل من حياة التي بقيت تبحث عن الحب الضائع من خلال البحث عن عشيقها من بلاد إلى أخرى، وخالد بن طوبال الذي كان منغمس في عمله إلى أن يجدها أمامه في كشك لبيع الجرائد بمحض الصدفة كما قال لها في إحدى المواعيد: أنه أجل حب هو الذي يأتيك أثناء بحثك عن شيء.

### ٥-٢-١-٣. زمن القراءة:

رغم أن صدور الرواية كان عام ١٩٩٨، ورغم أن أحداثها كانت بعيدة كل البعد عن الأوضاع التي تمر بها الجزائر حاليا، إلا أن المتصفح أو القارئ لهذه الرواية يشعر وكأنه يعيش تلك الفترة بكل أحداثها وأوضاعها فترة مؤلمة وخفيفة التي مرت بها البلاد، والتي سميت بالعشرية السوداء، فتجولت البلاد فيها من بلدا الذي تسوده الطمأنينة، والسلام إلى بلد كله معاناة وآلام وخوف وما لحق الشعب الجزائري من دمار وقتل وذبح دون تفريق بين الصغير والكبير أو الظالم والمظلوم فأصبح الجزائريون في حيرة من أمرهم لما كل هذه الوحشية وما سبب هذا الإجرام؟ إن الشعب الجزائري الذي تملأه عزيمة ليس لها مثيل، قاوم بكل يملك من أجل إخراج بلاده من هذه الأزمة التي حلت به، وهذا ما جسده عبد الحق الذي مات عندما أبدى برأيه ليعين الحقيقة للجميع، وكما هو الحال لدى الرئيس الراحل بوضياف الذي كان همه الوحيد إطفاء النار المشتعلة بين أبناء الوطن الواحد، هذه الرواية إذن تجسد التاريخ المأساوي لتلك الفترة التي راح ضحيتها العديد من الأبرياء.<sup>(١)</sup>

١ - ينظر، المصدر السابق، ص ٣٠٧.

## ٢.٢.٥- البنية الخارجية للزمن الروائي في رواية "فوضى الحواس":

### ١.٢.٢.٥- زمن الكاتب:

إن المرء بطبيعته يتأثر ويؤثر في البيئة التي يعيشها الإنسان ابن بيئته ومن هذا القول لا يمكن لنا أن نخفي دور البيئة والعصر اللذين يعيشهما الكاتب في إنتاجه الفني، وهذا ما نلاحظه في "فوضى الحواس" فصحيح هي رواية صدرت عام ١٩٩٧ م، إلا أن مضمونها يدل على تأثيرها الشديد بالظروف السياسية والاجتماعية التي سادت الجزائر في تلك الفترة، فالرواية تفاعلت مع كل ذلك بشكل مباشر وكبير وبالتالي انعكاسها على الرواية التي جسدت لنا مرحلة كاملة من تاريخ التحولات السياسية، إذ عبرت لنا الراوية عن الفترة المندمورة من تاريخ الجزائر بصدق عميق.

### ٢.٢.٢.٥- زمن القارئ:

عند قراءتنا لرواية "فوضى الحواس" نشعر وكأن شخصياتها حقيقية، حيث جسدت الراوية مشاعرها اتجاه الرجل الذي أحبه أكثر من نفسها واستطاعت خيانة زوجها الذي لم تكن تشعر اتجاهه بأي رغبة فيه وهو بدوره لم يكن مهتما بها، لأن جل اهتماماته كان منصبا على القضايا السياسية والأمر العسكرية، تماشيا مع الأوضاع التي سادت الجزائر في تلك الفترة، فحولت الجزائر إلى بلد غارق في دماء أبنائه، حيث شهدت فيها المدن الجزائرية ككل أعمال عنف على يد المجرمين الذين قاموا بقتل الأبرياء سواء كانوا رجالا أم نساء أو أطفال، ويتموا الكثير من العائلات مثلا قضية قتل عمي أحمد السائق الخاص بالبطلة، الذي كان المعيل الوحيد للعائلة بأكملها كما



ورد في الرواية: أنتقل من بيت بائس يعلو منه صوت القرآن، وعويل نسوة مرتديات السواد، مات فيه المعيل الوحيد لسبعة أشخاص<sup>(١)</sup>.

### ٣-٢-٢-٥. الزمن التاريخي:

إذا حاولنا الكشف عن الزمن التاريخي في رواية فوضى الحواس « فإننا نلاحظ أنها تتكلم على ما يسميه في الجزائر بالعشرية السوداء وهي فترة بدأت حوالي سنة ١٩٩٢ لتنتهي عام ٢٠٠٠ والتي حولت البلد الآمن والهادئ إلى بلد يقترن اسمه بالإجرام والقتل فقد عاش الشعب الجزائري هذه الفترة في دوامة كبيرة من الخوف والقلق والرعب من هذه الأوضاع السيئة التي تحكمها الجماعات الإرهابية المتوحشة مثلها مثل الاستعمار الفرنسي، وفي بعض الأحيان كانت أكثر قسوة ووحشية كما حدث لعبد الحق الذي قتل مذبوحا مجرد إبداء رأيه وقول الحقيقة، قال الراوي: « هذا الرجل كانت أمنيته أن لا يموت مذبوحا هذه الجثة التي يخيطنون عليها رأسا مقطوعا وهو لا يعرف ما يفعل به سوى كتابته الصغيرة ومنه تظهر من خلال هذا المشهد بشاعة الوضع في تلك الفترة المشؤمة<sup>(٢)</sup> ».

### ٣-٢-٥. الترتيب الزمني في رواية فوضى الحواس:

#### ٣-٢-٥-١. الاسترجاع:

زمن الاسترجاع هو زمن غير محدود، فالأحداث وقعت في الماضي وأتى ذكرها لاحقا في السرد، والاسترجاع هو زمن الانفصال عن الحاضر السلي والرجوع إلى المكان والزمان الإيجابيين، هذا الهروب من الحاضر يسببه الشعور بالأمن والاستقرار.

١- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص ١٢٤.

٢- المصدر السابق، ص ٥١.

حيث كانت 'حياة' دائمة التذكر للماضي المتعلق بحبها لخالد بن طوبال، إذ تقول 'أذكر أنه كان يحبني بقدر حبه لجسور قسنطينة، ويصر على كوني أشبهها... فافتراقنا كان هناك حب زائد في قصتنا وكان قمة قدر مضاد'.<sup>(١)</sup>

فكانت بقدر حبها له متمسكة بأمل كبير بأنه سيعود يوما ما إليها لتلومه على غيابه الطويل وهجرانه الذي طال.

ولم تكتف 'حياة' باستخراج ذكريات حبيبها فقط بل حشدت نفسها حتى في التأمل في حياة أمها وبقائها مترملة طوال الحياة، في حين أن مدة زواجها كانت جد قصيرة ولم تكتمل سعادتها بزواجها فتذكرت وفاة أبيها المبكر في قولها 'ذات يوم ذهب ولم يعد كان له أخيرا شرف الاستشهاد ولها قدر الترميل في العصر الذي تتزوج فيه الأخريات'.<sup>(٢)</sup>

وتعود ثانية لاسترجاع ذكريات حبيبها، وهي تستمع لكلام أمها ولطرحها أسئلتها المعتادة، حيث تتذكر فلسفة ذلك الرجل الذي كان يجب بصمت عن الأسئلة الغبية 'لأن الناس يسألونك أخبار زوجتك لا عن أخبار المرأة التي تحب وعن عمرك لآعن العمر الذي عشته'.<sup>(٣)</sup>

#### ٢.٥-٢.٣-٢.٥ الاستباق:

ونعني أن يشار إلى أحداث قبل أو ان حدوثها، ويرى 'جنيت' أنها أقل تواترا من الإسترجاعات، وتعد الرواية بضمير المتكلم أحسن ملائمة لهذا النوع كما هو في رواية

١- المصدر نفسه، ص ١٢٠.

٢- ينظر، المصدر نفسه، ص ٢٢، ٢٣.

٣- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص ٢١٣.

قوضى الحواس<sup>١</sup> وتظهر الإستباقات فيها كإشارات عامة عن حوادث ماضية وبيرويهما الراوي، والتي يثيرها قبل أوانها، فهو يعبر عن شخصية حياة هذه المرأة التي لم تقبل الواقع كما هو، فهي تشعر بالوحدة والقلق فتلجأ بعد هذا إلى الحلم والكتابة لتخفف من ألم الواقع المعيش، فذهبت إلى مقهى الموعد دون سابق إنذار لمجرد أنها توقعت أن يتحقق حلمها في هذا المكان، والموعد الذي خططت له، وفعلا حدث ما كانت تريده وكان اللقاء الأول في مقهى الموعد، بعدها اللقاء الثاني لكن هذه المرة يختلف المكان فكان في 'سينما أولميك' وهي من حددت الموعد ولا تعلم إن كانت هناك حقاً سينما اسمها أولميك أم لا، إذ تقول فجأة اكتشفت أن هناك سينما حقاً بهذا الاسم، فبعد كل تلك اللقاءات تسبق الأحداث بقولها أنه سيأتي اليوم الذي افترق فيه عن هذا الرجل وفعلا هذا ما حدث حقاً.<sup>(١)</sup>

## ٢.٣-٢.٥-الخلاصة:

وتتعلق بسرد الأحداث التي تفترض أنها وقعت في سنوات أو أشهر أو ساعات سيتم اختزالها في صفحات أو أسطر أو بضعة كلمات دون التعرض للتفاصيل.<sup>(٢)</sup>

الصفحة	مضمون الخلاصة
١٩٣	- رشت بعطرها غرفته بما يكفي لإبقائه خمسة عشر يوماً محاصراً بها
٢٣٩	- ثمانية وعشرون عاماً من الانتظار، وطائرة تحط على مطار، ورجل تجاوز الثانية والسبعين من عمره يتزلّ يمشي على سجاد أحمر مذهولاً من أمره.

١ - المصدر نفسه، ص ٣٣ وما بعدها.

2- Gerard Genets, Figures 2, P 133.



٣٠٧	<p>- كيف يتمكن خلال ثمانية أشهر، أن يتهرب من كل أسلتي وينجو من مقالي ويعيش داخل هذه الفترة، متنكرا في رجل آخر، ثم يفاجئني بالحقيقة عندما يشاء هو.</p> <p>- أفتح الجريدة على صورته فتؤلني كلمتان على بساطتهما 'وداعا عبد الحق'</p>
٣٤٦	

#### ٢.٥-٣-٤. الحذف:

يعني تجاوز بعض المراحل في القصة دون الإشارة إليها، وحيث يلجأ الراوي في كثير من الأحيان إلى هذا التجاوز ويكتفي عادة بقوله مرت مستان مثلا، ويسمى هذا قطعا، والقطع إما أن يكون محمدا أو غير محدد.

والحذف عادة ما يكون في الرواية التقليدية مصرحاً به أو بارزا ولكن هذا يختلف عند الروائيين المحدثين حيث استخدموا القطع الضمني الذي لا يصرح به الراوي، وإنما يدركه القارئ فقط والحذف في الرواية المعاصرة يشكل أداة أساسية لأنه يسمح بإلغاء التفاصيل الجزئية، وهو يحقق مظهر السرعة في عرض الوقائع، وهذا ما سنقف عنده في رواية قوضى الحواس من خلال الجدول التالي: <sup>(١)</sup>

الصفحة	الحذف
١٠	- هو...رجل الوقت، ماذا تراها تفعل بكل تلك الصباحات دونه؟

١- جبرار جنيث، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ص ١١٧، ١١٨.

٣٥	- بعد عام... بعد عامين وجيل
	- ...تماما كخلطي الآن، بين وهم الكتابة... والحياة.
٣٩	- كم مر من الوقت قبل أن تكشف حماقة خلطي عقدة الماضي... بالواقع المضاد.
٤٠	- اعتذر... لقد أزعجتك.
	- عجيب... لقد قضى هو أشهراً في إقناعي بالعكس، توقعت أن يحب الرسامون المعالم نفسها.
٦٤	- هي لم تقل شيأ بعد... وهو يتحدث إليها كأنه يراها بتداخل الحواس... صوته يختزل المسافة بين حاسة وأخرى.
٨٤	- في غموضه... في شراسته... في مباغته... في عبثته وفي أسئلته.
١٥٨	- الآن... في هذا العصر هو يتعلم المشي من جديد على تراب الوطن.
	- رقم... رقمان... بناية... بنايتان
١٩٥	- لأنه زوجي... لأنني وحيدة... ولأنني متعبة، ولا قدرة لي على اتخاذ أي قرار.
٢٤٠	- قطعاً... لا يحدث الإنسان ما يستحقه... بل ما يشبهه
٢٥٦	- حتماً... ليس هذا صحيح
٣٢٠	
٣٧٠	

## ٥.٣.٢.٥- المشهد:

يشكل المشهد التقنية الرئيسية التي يبنى عليها الخطاب، وإن كان هذا لا يقصي دور التقنيات الأخرى في الوقوف إلى جانب المشهد الذي يعتمد إلى توظيفه لخلق توافق بين زمن القصة وزمن الخطاب، والاقتراب من واقعية الحدث المحكي من خلال إطلاع القارئ مباشرة على أفكار الشخصيات وقناعاتها.<sup>(١)</sup>

ويتخلل رواية "فوضى الحواس" مشاهد عديدة ويدورها تتوزع بين وقائع الحاضر وماضيه منها محاورة الراوية لضابط الشرطة بسبب مقتل عمي أحمد السائق الخاص بها بقولها هل عثرتم على القاتل؟ أجاب لا نحن نعتد على شهادتك لمساعدتنا في كل التفاصيل التي تعيننا حاولي أن تتذكري كل شيء، فيدور الحوار بينهما، ويدوم كما نلاحظ مشهدا حواريا آخر يدور بين حياة وخالد بن طوبال عند ما جمعتهما الصدفة في مغامرة ثانية بالجزائر أمام كشك بيع الجرائد حين جثت لرؤيته في ذلك المكان فقال له: أعترف بأنني لم أتوقع وجودك هنا فأجاب، لا أنا توقعت شيئا كهذا وأصل قاتلا ألم أقل لك تعلمي أن تثقي بالقدر.<sup>(٢)</sup>

وما نلاحظه في هذه الرواية أنه طغى عليها الطابع الحوارى الذي يسيطر على كل فصول الرواية.

## ٥.٣.٢.٥- الوقفة:

١- زوزو نصيرة، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد الثاني، ص ١١١.

٢- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص ٣١٣.



وهي عبارة عن وقفات يحدثها الراوي بسبب لجوءه إلى الوصف الذي يقتضي عادة انقطاع الصيرورة الزمنية.<sup>(١)</sup>

كما ذكر سابقا فالرواية تزخر بالعديد من المشاهد و تحتوي على قدر كبير من الوقفات الوصفية، حيث نجد الرواية تشوقنا في وصف قبيلة فخمة على شاطئ الجزائر، وبالضبط في سيدي فرج، حيث كانت البطلة معجبة بها، ويتضح ذلك في قولها أحبيت هذا البيت، هندسته المعمارية تعجبني، حديقته الخلفية حيث تتناثر بعض أشجار البرتقال والليمون<sup>(٢)</sup>، وتستمر في وصفها لهذه القبيلة الرائعة وكأنها شخص أحبته من أول وهلة إذ تقول: البيوت أيضا كالناس، هناك من تحبه من اللحظة الأولى، وهناك ما لا تحبه ولو عاشرتة وسكنته سنوات.<sup>(٣)</sup>

#### ٥-٢-٧. التواتر:

وهو الخطوة الثالثة من خطوات الترتيب الزمني كما حددها جيرار جنييت، لأنه يعد الواضع الأول لموضوع التردد أو التكرار كما أطلق عليه اسم التواتر. والتواتر في رواية فوضى الحواس جاء كما هو مبين في الجدول التالي:

الصفحة	الحدث	نوعه
١٠... في أغلب الصفحات تقريبا	الرجل	تكراري
١٨٢... ٢٩٢ وفي معظم الصفحات ٢٨٠... ٣١٠	الجسد	تكراري

1- Gerard Genet, Figures 2, P 134.

٢- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص ٢٥٠.

٣- المصدر نفسه، ص ٢٦١.

تكراري	الخوف	١٢٣...١٢٧
إنفرادي	الشهرة	١١.. في اغلب الصفحات ١٢٢...٢١٨..
تكراري	الحب	...٢١٣
إنفرادي	الجسر	١٨٣...٢١٢.
إنفرادي	الموت	
إنفرادي	البيت	

- نلاحظ إذن أن الراوية تعتمد التكرار لتوضح لنا أشياء عدة:

- أن الحب كحدث وصورة تكرر بصورة كبيرة جدا لأنه عبارة عن شعور يملئ الجسد سعادة وسلام، وهذا ما كانت تطمح إليه الراوية.

- نلاحظ أن لفظ الجسد تكرر كثيرا لأن الجسد بطبيعة الحال يرمز للإنسانية، وهي الصفة التي تميز الإنسان كونه كائن حي بجسده الغالي ذي القيم والأخلاق.

- كما نلاحظ أن الدم تكرر في أكثر من موقع ليكشف لنا صورة الجماعات الإرهابية لان من صفاتهم سفك الدماء.

- أما الخوف فهي حالة نفسية تعيشها الراوية في مشوارها الذي يتجسد في البحث عن الحب والسلام، وهذه الحالة تنعكس كذلك على الشعب الجزائري الذي يتعطش للهدوء والطمأنينة.

- وفيما يخص الشهرة فهي تكشف لنا عن شخصية البطل خالد بن طوبال وكذلك حياة لأن كليهما يملكان روح فياضة بالمشاعر...الخ.

- أما عن السفر فنجد تكرر في معظم الصفحات وهو يدل على اليأس وضرورة الهروب من تلك الأوضاع المزرية والمضطربة إلى مكان يسوده الهدوء والسلام.

- أما الجسر فهو يرمز للجسر الرابط بين الأزمنة، كزمن الثورة، وزمن الاستقلال وما حدث للجزائر بعد هذا الأخير من سفك للدماء من طرف المجرمين.<sup>(١)</sup>

### ٣-٥. البناء الفني للزمن الروائي في عابر سرير.

#### ١-٣-٥. البنية الداخلية للزمن الروائي في "عابر سرير":

##### ١-١-٣-٥. زمن القصة:

عند قراءتنا لرواية "عابر سرير" نلاحظ أن هناك عدة أحداث ماضية تداخلت مع أحداث في الزمن باعتباره منطلقا لأحداث هذه القصة، ومن هنا نهتدي إلى وجود زمنين في هذه الرواية وهما:

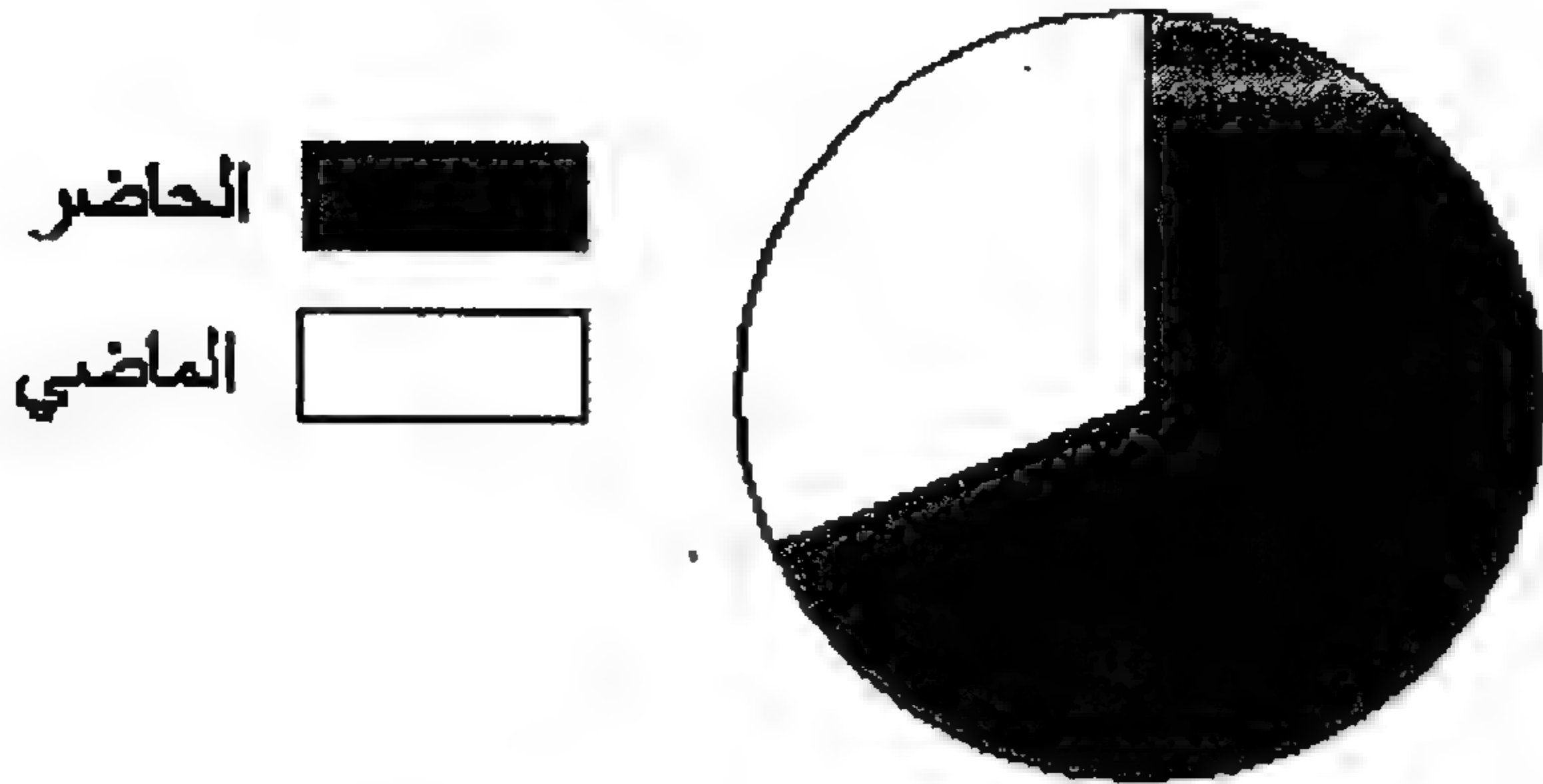
- الزمن الحاضر: والذي يروي على لسان خالد بن طوبال الثاني، ذلك المصور الذي يعشق امرأة التقاها مرة في مقهى ثم اشترى لها فستان من (الموسلين\*) والذي نال جائزة عند إصابته برصا صوتين أثناء قيامه بواجبه، فهو يسرد لنا تفاصيل حياته في باريس، عيشته مع فرانسواز، ولقاءه بزيان الرسام الذي مات في نهاية الرواية وعاد به جثة إلى أرض الوطن.

١- أيمن غزالي، لذة القراءة، ص ١٩.

\* لفظة تعني نوع من القماش الجزائري.



- الماضي البعيد: وهو الزمن الثاني في الرواية، إذ به روى عن هموم الشعب الجزائري في فترة الاستقرار، فالراوي هنا يرجع بنا إلى الوراء عن وفاة أمه أثناء ولادته، ويتمه المبكر فأصبح ينام في سرير مع جدته التي كفلته بعد ذلك، فكلا الزمنين الماضي والحاضر يشكلان لنا بوتقة واحدة.



### رسم بياني يوضح الأزمنة في الرواية

من خلال هذا الرسم البياني نستخلص أن الزمن الحاضر هو الذي طغى على الرواية بحكم أنها تحاكي الواقع المعيش، أما بالنسبة للزمن الماضي فقد جاء أقل من الزمن الحاضر بحكم أنه وظف على شكل استذكار لأحداث ماضية.

### ٥-٣-١-٢- زمن السرد:

في رواية عابر سرير نلاحظ أن هناك تباطأ في زمن السرد والكاتبة تعتمد على الوصف في سرد الأحداث وهذا التباطؤ يتيح للكاتبة أن تصف بإسهاب لتعطينا صورة كاملة عن الشخصيات والأمكنة الموجودة في الرواية: "كان الصغير جالسا كما لو أنه يواصل غيبوبة ذهوله، أخبرني أحدهم أنهم عثروا عليه تحت السرير الحديدي

الضيق الذي كان ينام عليه والده<sup>(١)</sup>، ويواصل زمن السرد سيره حتى نهاية الرواية، فالرواية تعتمد على سرد الأحداث متسلسلة، ونلاحظ اختلاف في ترتيب زمن السرد وزمن الأحداث فهناك رجوع إلى الوراء إلى الزمن الماضي كتذكر زيان لابن أخيه الذي يدعى سليم الذي تم اغتياله منذ مدة يقول سليم؟ مات أكثر من مرة....آخرها كانت بالرصاصة<sup>(٢)</sup>.

فالكاتبة في هذه الرواية قد انتهجت خط الاسترجاع إلى الماضي وبالعودة إلى الوراء تعطي صورة واضحة عن الشخصية البطلة والواقع.

ونلاحظ أن زمن وقوع الأحداث منسجم مع زمن السرد، فالسارد سواء بضمير المتكلم كأن يقول: 'كنا جالسين في المقهى'<sup>(٣)</sup>، فيتبادر إلى الذهن فوراً أن السارد مصاحب للحدث المسرود داخل إطار الصورة، ثم يتواصل التباطؤ في الرواية بالسرد بطريقة أخرى وهي المشاهد الحوارية التي دارت في الرواية بين الشخصيات الرئيسية وبشكل مطولا.

كقوله في الرواية أجابت فرانسواز متعجبة، طبعاً لا ... ثم واصلت ما كان لي أن أنسى ذلك بعد إلحاحك علي بعدم إخبار زيان شكراً<sup>(٤)</sup>.

يتميز زمن السرد بالتسلسل الآلي للواقع اليومي المعاش، فذلك المصور يلتقط صورة لطفل صغير خائف قتل والداه، وينال جائزة على هذه الصورة، ثم يتحدث

١- أحلام مستغانمي، عابر سرير، دار الأدب للنشر والتوزيع، ط ٦، بيروت، لبنان، ٢٠٠٧، ص ١٠٢.

٢- المصدر نفسه، ص ١١٥.

٣- المصدر نفسه، ص ١٦.

٤- المصدر السابق، ص ٢٠٦.

---

---

عن يومياته في باريس ولقائه بالرسم زيان الذي توفي بمرض السرطان، فهناك زمن  
سليي يتمثل في الخوف هذا الزمن الواقع الموحش زمن الضياع والخيانة  
والاستغلال.<sup>(١)</sup>

---

١- ينظر، المصدر نفسه، ص ٢٤٨.



رواية "عابر سرير" التي صدرت عام ٢٠٠٣ ، لتحكي لنا عن أحداث مرت بها الجزائر ، وهذه الفترة كانت في السبعينيات، فالبرغم من بعد هذه الفترة عنا إلا أن القارئ لهذه الرواية، يشعر وكأنه يعيش هذه الأحداث المؤلمة التي مر بها الشعب الجزائري آنذاك، فلقد عانى الشعب في هذه المرحلة معاناة كبيرة (القتل، الألم والتشرد) ونجد فيه كل مشاعر الخوف والقلق، حيث فقد الشعب اعتباره وكيانه كون أن القتل والذبح كان يمارس من طرف جزائريين أي مواجهة بين أبناء الوطن الواحد وبالتالي تلازم الثنائيات التالية (مجرم وضحية)، و(قاتل ومقتول) فهناك من سماها بالحرب الأهلية فلم يستطع الشعب أن يفرق بين من هو عدوه ومن هو صديقه فالشيء الوحيد الذي عرفه هو الموت وكثرة القتلى، والأبرياء، والخيانة، والغدر فتشرد الأبرياء ويتم الأطفال، وهدم البيوت والمباني، فبالرغم من هذه المعاناة التي تعرض لها الشعب إلا أنه قاوم بكل قوته فازداد أكثر إرادة وعزيمة وتطلعا إلى مستقبل أفضل.

إن هذا التاريخ يشكل منعرجا حاسما في تاريخ الجزائر، وهذه الرواية تدفعنا إلى التمعن في تاريخ مأساوي للجزائر، ترى فيها النهاية التي آل إليها الأبرياء.

فالكاتبة تعمدت تسليط الضوء على هذه الفترة التي مرت بها الجزائر ومدى مقاومة الشعب لهذا العنف.<sup>(١)</sup>

وعلى قدر اختلاف اشتغال الزمن في رواية "عابر سرير" على مستوى البنية الداخلية، فقد اختلف اشتغالها كذلك على مستوى البنية الخارجية.

١- المصدر السابق، ص ٢٦٠.

## ٢.٣.٥- البنية الخارجية للزمن الروائي في رواية "عابر سرير":

### ١.٢.٣.٥- زمن الكاتب:

الإنسان هو المجتمع فلا يمكن أن يفصل أحدهما عن الآخر، ولا أحد يستطيع أن ينكر التأثير المباشر لعصر الأديب، فلا يمكن أن نخفي البيئة والوسط الذي يعيشهما الكاتب في إنتاجه الأدبي، وهذا ما حدث مع الكاتبة أحلام مستغانمي في روايتها "عابر سرير" حيث حاولت عرض أحداث الواقع الجزائري في العشرية السوداء، كما حاولت الرجوع إلى الوراثة لتعرض لنا ما عانته الجزائر من ظروف سياسية واجتماعية مزرية، والتي انعكست على أوضاع ونفسية الشعب الجزائري وهذا ما نلاحظه في سطور الرواية، مثل صورة ذلك الطفل الذي نجا من المجزرة المروعة التي أودت بأهله ذبحاً على يد الإرهابيين فزيان الرسام يعكس عبر رسومه جسور قسنطينة المعلقة.

### ٢.٢.٣.٥- زمن القارئ:

بالرغم من مرور زمن طويل على تلك المجازر مازال الشعب يعاني منها ويعجز عن نسيانها فلقد بقيت مخلفات هذه العشرية فمن قتل قتل، فالتاريخ شاهداً عليها فهي محفورة فيه أبد الدهر، فجميع الشعب ذاق كأس المرارة جراء تلك الوحشية، فالجزائري قد حاربه فرنسا في دياره مثلما قتله في ديارها ولا يزال الجرح ساخناً، وتذكر الكاتبة هذه المآسي في محطات عديدة، فشخصيات الرواية تبدو وكأنها حقيقية عايشة تلك الفترة، وهي تشرح تلك المحطات بجرارة وعمق وبعبارات مؤثرة وجارحة وخصوصاً عندما تصف تلك الأحذية المتشلة من نهر السين لضحايا العنصرية الفرنسية، وهذا الأمر يجعل القارئ في قالب واحد والرواية فهو يعلم كل

تلك الحقائق ويسخط على ذلك الواقع، وعن ذلك الوضع الساخن في الرواية محل الدراسة.

### ٥-٣-٢-٣. الزمن التاريخي:

لقد عانى الشعب الجزائري كثيرا في هذه الفترة، فترة ساد فيها الخوف والقلق والرعب، بسبب تلك المجموعات الإرهابية، التي مارست الإجرام، العنف والقتل في حق الأهالي الذين فقدوا إحساسهم بالحرية والأمان وسيطر عليهم الرعب والشعور بلا استقرار، فهذه الفترة تعتبر تاريخا هاما ومنعرجا حاسما في تاريخ الجزائر، حيث أن أحلام مستغانمي رصدت لنا من خلال هذه الرواية الواقع الاجتماعي والسياسي المرير الذي مر به الشعب الجزائري أثناء العشرية السوداء، وما خلفته من آثار سلبية، آلام ومآسي وجرائم ضد الأبرياء، والتي يشهد عليها التاريخ حيث تتذكر ذلك الزمن فتقول: أذكر ذلك الصديق الذي قضى في سجن عربي ستة عشر عاما بتهمة الانتماء إلى حزب محظور... وذات يوم أطلق سراح الرجل هكذا فجأة ذات عيد قرروا أن يهدوه الحرية القوا به أمام السجن مع صرة تضم بؤس متاعه وما كان يدري انه في تلك الأقبية الرطبة قد فقد والي الأبد عنفوان فحولته...<sup>(١)</sup> كما نجدها تتذمر من ذلك الزمن الغابر المرير فتؤكد: "تدري أنك مدين في الماضي للحب وحده بانجازاتك الفحولية الخارقة لكن زمن العشق ولي".<sup>(٢)</sup>

١- ينظر، أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص ٨٨.

٢- المصدر نفسه، ص ٨٩.



### ٣-٣-٥. الترتيب الزمني في رواية عابر سرير:

#### ٣-٣-٥-١. الاسترجاع:

إن الحاضر مرتبط بالماضي فكل إنسان مثقل بذكرات ولا يمكن أن تفصل عنه، فمهما حاول فلا بد أن يمر بوقت يحن فيه إلى الماضي ويسترجع ذكرياته.

ف زمن الاسترجاع هو زمن غير محددة أحداثه لأنها حدثت في الماضي وأتى ذكرها لاحقاً في السرد، كما أنه زمن الانفصال عن الحاضر السلي والحنين إلى إيجابيات مضت، وهذا الهروب من الحاضر يكون لأسباب نفسية هي الشعور بالخوف ولا أمان.

فالراوي المصور في هذه الرواية يعيش الحاضر ولكنه يحن إلى أيام صباه عندما كان طالبا مع زملائه يقول " كانت القرى الجزائرية أمكنة تغريني بتصويرها ربما لأن لها مخزونا عاطفيا في ذاكرتي، منذ كنت أزورها في مواكب الفرح الطلابي في السبعينات مع قوافل الحافلات الجامعية للاحتفال بافتتاح قرية يتم تدشينها...<sup>(١)</sup> إن الراوي هنا يهرب من الواقع المعيش والحاضر المرير الأمر الذي دفعه إلى استرجاع ذكريات سعيدة مر بها في صباه ويحن إليها ويواصل حنينه إلى جزائر السبعينات، كنا في العشرين، وكان العالم لا يتجاوز أفق حيننا، لكننا كنا نعتقد أن العالم كله كان يجسدنا، فقد كنا نصدر الثورة والأحلام لأناس مازالوا منبهرين بشعب أعزل ركعت أمامه فرنسا<sup>(٢)</sup>، فهو هنا يتذكر أجمل أيام عاشتها الجزائر وهي الفرحة بالاستقلال وذلك عندما كان شابا يبلغ العشرين من عمره.

١- المصدر نفسه، ص ١٠٠.

٢- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص ٢٨.

هو تصوير مستقبلي لحدث سردي سيأتي ذكره فيما بعد، إضافة إلى أنه إشارة زمنية أولية تعلن عن حدث ما سوف يقع في السرد، ونجده في رواية "عابر سرير" قد ورد من خلال التعبير عن الأمل والحلم فتوقع الراوية الشفاء لرسام زيان الذي كان مريضاً فتمنى خروجه بخير من المستشفى حين تقول: إنه حالياً يعالج في مستشفى بباريس، ولكن من المتوقع أن يغادر المستشفى لحضور معرضه الفردي الذي سيقام بعد "عشرة أيام" فهو يأمل أن يحضر الرسام معرضه الذي قضى حياته في رسم لوحاته ونلاحظ هنا أن الاستباق هو احتمالات وتنبؤات لأشياء قد تحصل أو لا تحصل: (١)

٥-٣-٣- المدة (الديمومة): ونعني بها الفترة الزمنية التي يستغرقها الراوي في سرد أحداث روايته، فمدة الرواية الخطية مرتبطة بسرعة الحكاية كما أن سرعة الحكاية تقاس بقيمة حجم النص المكتوب وفق الزمن الذي استغرقه الحدث، فقد أوجد لدراسة السرعة هذه أربع تقنيات حكائية أطلق عليها اسم الحركات السردية الأربعة:

٥-٣-٤- الخلاصة: وهي سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في مدة زمنية طويلة سنوات أو أشهر فيختزلها الراوي في أسطر أو صفحات أو في جمل معدودة وذلك بدون التعرض إلى التفاصيل.

وفي رواية "عابر سرير" تلعب الخلاصة دوراً بارزاً حين تتناول الحديث عن وقائع ماضية وأخرى حاضرة.

الصفحة	مضمون الخلاصة
٣١	- كان الجميع منشغلين... بدفن الموتى، خمس وأربعون جثة، تجاوز عددها ما يمكن لمقبرة القرية أن تتسع من أمواتها فاستنجدوا بمقبرة القرية المجاورة.
٢٤	- كانت تحضرني قصة زميلي حسين الذي من أربع سنوات حصل على الجائزة العالمية للصورة، عن صورته الشهيرة لإمرة تتحب، سقط شالها لحظة ألم.
٥٩	- مات الكثيرون منهم غرقاً، وضلت جثثهم وأحذية بعضهم تطفوا على السين لعدة أيام.
٢٣٦	- كان علي أن أجمع أشيائي في بيته الذي كنت أقيم فيه بين الحين والآخر.
٢٠٢	- ليت صوتها يباع في الصيدليات لأشتره، إنني أحتاج صوتها لأعيش، أحتاج أن أتناوله ثلاث مرات في اليوم. <sup>(١)</sup>

### ٥.٣.٢.٥- الحذف:

يلجأ الراوي عادة إلى إغفال فترة من زمن القصة وإسقاط كل ما تنطوي عليه من أحداث دون الإشارة بشيء إليها، فالقطع يلعب دوراً حاسماً في تسريع وتيرة السرد فهو عادة ما يكون في الروايات التقليدية، وفيه يكتفي الراوي بقوله مثلاً "ومرت ستان" أو "انقضى زمن طويل فعاد البطل من غيبته".

وانطلاقاً من هذين المثالين يتضح أن القطع إما أن يكون محددًا أو غير محدد والروائيين الجدد استخدموا القطع أو الحذف الضمني الذي لا يصرح به الراوي إنما

١- المصدر السابق، ص ٣١ ما بعدها.



يدركه القارئ فقط، فهو في الروايات المعاصرة يشكل أداة أساسية لأنه يسمح بإلغاء التفاصيل الجزئية وذلك من باب تحقيق السرعة في سرد الوقائع وهذا ما سنراه في رواية عابر سرير.<sup>(١)</sup>

الصفحة	الحذف
٣٧	• جدتي... المرأة التي احتضنت طفولتي الأولى منذ غادرت سرير أمي رضيعا وانتقلت للنوم في فراشها لعدة سنوات.
٥٨	• غالبية هذه اللوحات رسمها منذ عشر سنوات، حدث أن مر بفترة لم يكن يرسم فيها سوى الجسور، هذا بعض ما بقي من ذلك الجنون.
٥٩	• في أربع وعشرين ساعة لا أكثر، وجدتي متورطا في حياة هذا الرجل من بدايته البائسة حتى أمراض شيخوخته
٦٩	• عام ونصف عام في سرير التشرد الأمني، عشت منقطعا عن العالم.
١٩٢	• في تلك الأيام التي عشتها عند أقدام أريكتك، بصبر قطرة ألحق من صحن الانبهار كل ما تنفوه به.
١٩٤	• فبعد استقلال الجزائر، خرج بن بلة زعيما من سجن العدو ليجد معتقلات وطنه مشرعة في انتظاره سبع عشر سنة أخرى.
	تأخرت كثيرا حتى لكان عليها أن تغطي نفقات عامين من الانتظار. <sup>(٢)</sup>

١- ينظر، جيرار جنيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ص ١١٤ بعدها.

٢- ينظر، المرجع نفسه، ص ٢٥ وما بعدها.

## ٢٥-٦٢-المشهد:

يقول تودوروف "حالة التوافق التام بين الزمنيين عندما يتدخل الأسلوب المباشر واقتحام الواقع التخيلي في صلب الخطاب، خالقة بذلك المشهد".<sup>(١)</sup>

فالمشهد إذا هو ذلك التطابق بين زمن السرد والمدة الحقيقية فيقع استعمال وإيراد جزئيات الحركة والخطاب ويشير الناقد البنيوي جيرار جينيت إلى أنه ينبغي دائما أن لا نغفل أن الحوار الواقعي الذي يمكن أن يدور بين أشخاص معينين قد يكون بطيئا، أو سريعا حسب الظروف المحيطة به.<sup>(٢)</sup>

وتتخلل رواية "عابر سرير" عدة مشاهد، نذكر منها هذا المقطع الحواري الذي دار بين المصور وفرانسواز أثناء عودتهما في المساء إلى البيت، عندما كانت الأمطار تهطل بغزارة.

"قالت بتذمر وهي تخلع معطفها، أتمنى ألا أجد هذا الطقس في انتظاري في (نيس)... يا إلهي كم كرهت المطر سألتها، متى متسافرين، صباح الجمعة... سأقضي هناك نهاية الأسبوع وأعود الاثنين صباحا، لم أقل شيئا".<sup>(٣)</sup>

١- تزفتان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، طرائق تحليل السرد

الأدبي، منشورات إتحاد كتاب المغرب، ط ١، الرباط، المغرب، ١٩٩٢، ص ٨٨.

٢- سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص ٩٣.

٣- أحلام مستغاثي، عابر سرير، ص ١٥٤، ١٥٥.

ويدور الحوار من الصفحة ١٥٥ إلى الصفحة ١٥٧، كما نجد مشهدا حواريا آخر يدور بينه وبين عشيقته (حياة) الذي لم يرها منذ مدة فشاءت الأقدار أن يلتقيا صدفة في معرض لذلك الرسام.

"قالت شيء لا يصدق: هي حياة تدين بها لمصادفة اللقاء، ردت باندهاش جميل لا يخلو من الذعر: يا الهي... ما توقعت أبدا أن أراك هنا، قلت مازحا، ماذا أفعل إذا كان كل شيء يعيدك إلي".<sup>(١)</sup>

ودام هذا الحوار من الصفحة ١٨٢ إلى غاية الصفحة ١٩٣ كما نجد غير ذلك من اللوحات المشهدية التي تزخر بها الرواية، والتي تجسدت في الحوارات التي دارت بين شخصيات الرواية مثل الحوار الذي دار بين والمصور وزيان في المستشفى عن ذلك الشاب المدعو سليم والذي تم اغتياله منذ فترة

"آسف، سمعت باغتيال ابن أخيك سليم... كيف حدث ذلك، قال وقد باغته السؤال سليم، ثم واصل بعد شيء من الصمت، مات أكثر من مرة...آخرها كانت بالرصاص..."<sup>(٢)</sup>، ودام هذا الحوار من الصفحة ٢٦٠ إلى غاية الصفحة ٢٦٧.

طغى على هذه الرواية الطابع الحوارى الوصفى، الذي سيطر على كل فصولها من هذه المشاهد وصف الراوية لجسور قسنطينة وتصويرها للأماكن في فرنسا: عندما دخلت فرنسا بعد سبع سنوات من الوقوف ذليلة أمام تلك القلعة المحصنة كعش نسر في الأعالي، راح خيالة قسنطينة وفرسانها الذين لم يعتادوا على مذلة الأسر، يقفزون بخيولهم من على الجسور عائدين إلى رحم الوديان، كان آنذاك الموت قفزا نحو

١- ينظر، المصدر السابق، ص ١٨٠، ١٨٢.

٢- المصدر نفسه، ص ٢٥٩، ٢٦٠.



منحدراتها الشديدة، آخر نصر لرجال لا مفخرة لهم سوى إنهم أبناء الصخرة، بهم انتهى زمن الموت الجميل، وأصبح وادي الرمال مجرى لنفايات التاريخ...<sup>(١)</sup> ثم تستمر الراوية في وصف مشاهد الرواية مشهداً مشهداً فهاهو المصور مرة أخرى يتحاور مع الرسام لأجل شراء لوحة لفعل عمل خيري: "ذهب بي التفكير وقتها بعيداً، جمعت شجاعتي وقلت له:

- أريد أن اشتري منك هذه اللوحة هل تبيعني إياها؟

فوجئ بسؤالي، أجاب بذكاء من عثر على مخرج

- ولكنك لا تدري عن أية لوحة أتكلم، كيف أثق في حبك للوحة لا تعرفها

أجبت:

- أنا أحب كل أعمالك، وهذه اللوحة خاصة، وقفت أمامها طويلاً في المعرض

ولم أفهمها.<sup>(٢)</sup>

٢٠٥-٢٠٣-٧- الوقفة:

تكون في مسار السرد الروائي توقفات يحدثها الراوي، بسبب اعتماده على الوصف الذي يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية، فنلاحظ في الرواية محل الدراسة أن الساردة تستوقفنا أثناء وصفها لحالة ذلك الطفل القروي "انزلق ليختبئ تحت السرير، ماذا تراه رأى ذلك الصغير، ليكون أكثر حزناً من أن يبكي".<sup>(٣)</sup>

١- ينظر، المصدر نفسه، ص ٢٤٥.

٢- المصدر السابق، ص ١٤٥.

٣- المصدر نفسه، ص ٣٢ وما بعدها.

وهاهي الساردة تعطل حركة السرد مجدداً، وذلك أثناء وصفها المطول للمصور عند وصوله لتلك القرية: كان وصولي إلى تلك القرية بسلام وبدون حادث يستحق الذكر، وكنت تائها في الطرقات المتشعبة والتي أعجبتني في نظافتها وروحها الهادئة<sup>(١)</sup> بعد هذا، تواصل الروائية تفاصيل الوصف وتستوقفنا عند وصف حالت البطلة حياة بعد وصولها إلى باريس عندما دخلت فرنسا بعد سبع سنوات من الوقوف ذليلة أمام تلك القلعة المحصنة كعش نسر في الأعالي، راح خيالة قسنطينة وفرسانها اللذين لم يعتادوا على مذلة الأسر، يقفزون بجيولهم من على الجسور عائدين إلى رحم الوديان<sup>(٢)</sup>.

وتكمل الساردة سرد بقية الأحداث على لسان الراوي لتصف لنا حبيته "هذه المرأة التي على إيقاع الدفوف القسنطينية تطارحت الرقص كما لو كانت تطارحك البكاء، ما الذي يدوزن وقع أقدامها لتحدث هذا الاضطراب الكوني من حولك... لكنها المنحت ببطيء أنثوي كما تنحني زئبقة برأسها، وتواصل في الوصف دوماً أحبت الطريقة التي تتحرك بها، طريقتها في الالتفات في التوقف في الانحناء، في انسياب الشال على شعرها، في رفع طرف ثوبها بيد واحدة وكأنها تمسك بتلابيب سرها، طريقتها في الذهاب وطريقتها في الإياب<sup>(٣)</sup>.

ثم تترسل في سرد الأحداث لتصف لنا معرض ذلك الرسام "زيان"... اللوحات التي تتقاسم معظمها فكرة الجسور والأبواب العتيقة الموارية، "فتلك اللوحات الموجودة في المعرض من أجمل ما رسم والتي أفنى في رسمها كل عمره

١- المصدر نفسه، ص ٥٥

٢- المصدر السابق، ص ٢٣٥.

٣- ينظر، المصدر نفسه، ص ٢١٣.

تعبيراً عن مشاعره وأحاسيسه فجسد فيها وطنه ومسقط رأسه قسنطينة بلد الجسور  
المعلقة.<sup>(١)</sup>

وهاهو الراوي يصف في الإطار الزمني مشاهد لحياة: المنحت حياة تخلع حذاءها،  
وتواصل الرقص حافية، على إيقاع خلخال أوهامي، لفرط انخطافي بها، لم أتنبه  
لحظتها لإمكان إزعاج الجيران لكن عندما راح الهاتف يرن بعد ذلك بإلحاح في غرفة  
النوم، توقعت أن يكون أحدهم اتصل احتجاجاً على صوت الموسيقى... كانت  
التاسعة والربع بعد الشجن، أظننا تجاوزنا الوقت الحضاري المباح لضجيج السهر<sup>(٢)</sup>

فالراوي هنا يصنع وقفة للاستراحة من البسرد، وذلك بواسطة استعمال تقنية  
وصف الوقت الذي قضاء رفقة حياة ومروره دون أن يدري عنه شيء، وها هي  
الساردة مرة أخرى تلجأ إلى الوصف في الإطار الزمني عندما قالت على لسان خالد:  
استيقظت في الصباح بمزاج جميل وقررت أن أذيب الفرحة في فنجان قهوة، وأن أبدأ  
النهار بإقامة علاقة جميلة وكسولة مع حياة، أن أفك ربط عتق الوقت، وأترك قميصي  
مفتوحاً لرياح المصادفة، وقصدت المعرض في حدود الثانية عشرة، واثقا أنها لن تغادر  
الفندق باكراً، نظراً لعادتها الصباحية الكسولة.<sup>(٣)</sup>

فلطالما تكررت هذه التقنية في ثنايا الرواية عابر سرير حتى أن الساردة أسهبت في  
بعض مواقف الوصف، وهذا ما جعل الكثير من النقاد يتعقبونها تارة وتارة أخرى  
يجعلون هذه الظاهرة تقنية حديثة لا تكون إلا في الرواية الحداثيّة.

١- ينظر، المصدر نفسه، ص ٢١٢.

٢- ينظر، المصدر السابق، ص ٢١٥.

٣- ينظر، المصدر نفسه، ص ١٥٦.



## ٨٣-٢٠٥ التواتر:

هو العلاقة بين معدل تكرار الحدث ومعدل رواية الحدث، فالحدث يقع وتروى حكايته وقد يتكرر وقوعه مرات عدة وتتكرر روايته مرات عدة أو تروى حكاية واحدة وتختصر كل وقائع الأحداث المشابهة.

ففي القديم كان التكرار يعتبر عيباً وعلى المبدع أن يتحاشاه، أما حديثاً فقد أصبحت ظاهرة إبداعية في النصوص وفي رواية "عابر سرير" نجد جملة من التكرار.<sup>(١)</sup> التكرار.<sup>(١)</sup> جاءت كما في الجدول التالي:

الحدث	نوعه	الصفحة
الجسد	تكراري	١٤... في أغلب الصفحات
الحب	تكراري	١٩... في أغلب الصفحات
المصور	تكراري	٣٣..... ١٠٠
الرسام	إفرادي <sup>(٢)</sup>	٥٨.... في أغلب الصفحات
السين	تكراري	٥٩..... ١٠١
البيت	إفرادي.	١٥٥..... ٢٠١

١- محمد سالم محمد الأمين، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص ٢٨٨.

٢- المرجع السابق، ص ٢٨٨.

فعندما نظوف في أزقة ومدائن "عابر سرير" لا تقتنع كثيرا بالمصادفات التي ساقتها أحلام، لتنتقل المصور من الجزائر إلى باريس، ولتجمعه بفرانسواز، التي يقيم لديها زيان الرسام، فتجد له مبررا للإقامة في بيته والتعرف عن قرب على عوالم (غريمه) الذي لم يصادفه إلا في صفحات الكتاب، وصنعتة امرأة أحبها بعده، ولا تقتنع كثيرا بانتقال البطلة (حياة) من الجزائر إلى باريس لزيارة أخيها، ناصر، الذي لم يعد يملك القدرة على دخول الجزائر، كونه مشتبه فيها بعد أحداث العنف، ولا كيف التقى (الحالدان)، في غرفة المستشفى، ليكتشف كل منهما عاهته المشابهة للآخر، وحبهما المشترك للمرأة نفسها، وضياعاها منهما في الجرح ذاته.

أشياء كثيرة عثرنا عليها أثناء مرورنا بتفاصيل الثلاثية، فوجدنا أن اللغة كانت مدهشة كما عودتنا أحلام، إذ مازالت، تعمل على الفلاشات الثقافية والأدبية، وتشتغل على الألم الجزائري، الإرهاب، الفقر، البطالة، السرقة، الخيانة، ولا أدري هل هذا في صالح الرواية أم ضرر بها ولها؟

غير أن حضور قسنطينة موطن الأبطال الثلاث في هذا العمل، كان خافقا وقويا بالنسبة لنا، ولا يمكن تجاوزه أو العبور على ثراء المشهد القسنطيني عبورا خاطفا باختصار، إن أحلام، قادت بطلها في الثلاثية إلى ساحة القصاص، فبدأت بالأول لتنتهي بكتابة الرواية الأخيرة.





## **الفصل الثاني**

### **الصيغ السردية في روايات أحلام مستغانمي**

١. مفهوم الصيغ السردية.
٢. أنواع الصيغ السردية.
٣. البناء الفني للصيغ السردية في روايات أحلام مستغانمي.
٤. مستويات اللغة السردية عند أحلام مستغانمي.



## ١ - مفهوم الصيغة السردية.

رغم ما يبدو على هذه المقولة النحوية من عدم تناسب مع ما هي مستعملة له في الخطاب النقدي الروائي، فإنها مع ذلك قد وطدت مكائنها وأصبحت أكثر تداولاً بين المهتمين، الذين عملوا على إصباغها بمحمولة دلالية استعارية إضافية، تجعلها تتلاءم ومجال استعمالها الجديد، وهكذا فإذا كانت مظاهر الحكاية (les aspects du récit) تتعلق بالكيفية التي زكت بها الحكاية من طرف السارد فإن صيغ الحكاية تتعلق بالطريقة التي عرضها علينا بها هذا السارد وقدمها لنا.<sup>(١)</sup> فما هي الحدود المفاهيمية للصيغة السردية؟

إن التحليل البنيوي للحكاية استوي في أواسط الستينيات ومنذ ذلك الحين، وهو يحقق تطورات هائلة في مجال البحث، ويمكن اعتبار العدد الثامن من مجلة

---

١- عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي، مطبعة الأمنية، ط ١، دمشق، سوريا، ١٩٩٩، ص ١٦٩.



(تواصلات) <sup>(١)</sup> سنة ١٩٦٦ الخاص بالتحليل البنيوي للحكي، وهو المنطلق التأسيسي الذي تستند عليه كل الدراسات التي سترد في هذا المجال، وفي هذا الصدد نذكر دراسة تودوروف الهامة عن مقولات الحكي التي يتحدث فيها عن صيغ الحكي، رابطا إياها بجهاته وزمانه.

ويوضح أنه إذا كانت الجهات الروائية كما يسميها في (الأدب والدلالة) <sup>(٢)</sup> 1967 تتعلق بالطريقة التي عبرها يتم إدراك القصة من قبل الراوي، فإن صيغ الخطاب تتعلق بالطريقة التي يقدم لنا بها الراوي القصة أو يعرضها، وإلى هذه الصيغة نشير عندما نقول: إن الكاتب يعرض لنا أشياء أو أن الآخر يقولها. <sup>(٣)</sup>

"ذلك أن الصيغتين الأساسيتين تبعا لهذا هما العرض والسرد، وإنهما يرتبطان بالقصة والخطاب، ويمكننا أن نفترض أن الصيغتين معا كما نجداهما في الخطاب الحكائي المعاصر تعودان في أصولهما إلى التاريخ والدراما". <sup>(٤)</sup>

---

١- سبق للناقد رولان بارت أن أشار إلى هذه الفكرة، ضمن مقالته المعروفة، مدخل للتحليل البنيوي للسرد، مجلة تواصلات، عدد ٨، ١٩٦٦.

٢- الأدب هو أحد أشكال التعبير الإنساني عن مجمل عواطف وأفكار وخواطر وهواجس الإنسان بأرقى الأساليب الكتابية التي تتنوع من الشر إلى الشر المنظوم إلى الشعر الموزون أما علم الدلالة هو دراسة المعنى، وكلمة "دلالات" في حد ذاتها تدل على مجموعة من الأفكار التقنية، وعن أشكال الأدب وتجلياته، والتي تتنوع باختلاف المناطق والعصور وتشهد دوما تنوعات وتطورات مع مر العصور والأزمنة.

١- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، ط ٣، بيروت، لبنان، ١٩٩٧، ص ١٧٢.

٢- المرجع نفسه، ص ١٧٢.

وفي نفس العدد من مجلة تواصلات، يتحدث جيرار جينيت<sup>١</sup> في حدود الحكيم عن ثلاثة ثنائيات هي: المحاكاة أو الحكيم التام، السرد والوصف وأخيرا القصة والخطاب، ومن خلالها يبين بدوره صيغتي الخطاب: السرد والعرض وإن كان يستعمل ضمن السرد توازيا آخر مع الوصف، باعتبار ارتباطه وعلاقته به، بل أنه وهو يثير قضايا حدود الوصف الداخلية يميز بين الحكيم والعرض المشهدي.<sup>(١)</sup>

إن الصيغة بتنوعها (العرض والسرد)، لا يمكن أن تخلو منها أي عمل سردي، والتنوعان الأسلوبيان (العرض والسرد) لا يوجدان بشكل مستقل ومنفرد في الخطاب الروائي، بل يخضعان لحالات ووضعيات تتابع أو تداخل، تبعا لموقع الراوي وطبيعة الرؤية السردية.<sup>(٢)</sup>

غير أن حكاية الأحداث مهما كانت صيغتها، هي الحكاية دوما، أي نقل لغير اللفظي أو لما يفترض أنه غير لفظي إلى ما هو لفظي، ومن ثمة لن تكون محاكاته أبدا أكثر من إيهام، يتوقف كأي إيهام على علاقات متقلبة غاية القلب بين الباحث والمتلقي، فالنص الواحد يمكن أن يتلقاه قارئ ما تلقيا محاكاتيا، ويتلقاه قارئ آخر وصفا مغايرا، ويلعب، في هذا المقام، التطور التاريخي هنا دورا حاسما، إذ من المحتمل أن يكون جمهور الكلاسيكيات، الذي كان حساسا جدا للتصوير الراسيني<sup>(٣)</sup> قد وجد

٣- المرجع نفسه، ص ١٧٣.

٢- عمرو عيلان، الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، منشورات جامعة متوري، د.ط، الجزائر، ٢٠٠١، ص ١٠٣.

٣- جان راسين (g.racine)، هو شاعر وكاتب مسرحي فرنسي. ولد عام ١٦٣٩ في البلدة الصغيرة فيرتي ميلون في مقاطعة فالواكتب المؤلف النشط والطموح صاحب المسرحيتين التراجيديات الرائعتي تينفيلدرا واندروماش خلال الأعوام العشرين الأخيرة من عمره مسرحيتين فقط، توفي جان راسين أواخر القرن السابع عشر مبرهنا أنه بالرغم من الصيغ الصارمة للمدرسة

من المحاكاة في الكتابة السردية أو نوريه دورفي<sup>(١)</sup> أو فرانسوا فنلون<sup>(٢)</sup> أكثر مما نجد نحن فيها ولكن لا شك في أنه لم يجد الأوصاف الغنية جدا والمفصلة جدا في الرواية الطبيعية إلا تكاثرا مبهما وركاما غامضا، وبذلك غابت عنه الوظيفة المحاكاتية لتلك الأوصاف، فعلى أن نأخذ بعين الاعتبار تلك العلاقة المتغيرة بتغير الأفراد والجماعات والعصور، والتي ليست حكرا على النص السردى وحده.<sup>(٣)</sup>

فما دامت وظيفة الحكاية ليست إصدار أمر أو التعبير عن ثمن أو ذكر شرط... الخ، وإنما فقط قص قصة، وبالتالي نقل وقائع واقعية أو خيالية، فإن صيغتها الوحيدة، أو الميزة على الأقل، لا يمكن أن تكون بكل دقة غير الصيغة الدلالية ومن ثم يكون كل شيء قد قيل عن هذا الموضوع.<sup>(٤)</sup>

كما أن الشكلايين الروس طرحوا المشكل المتعلق بالصيغة إذ قدر إيجنتاوم<sup>(٥)</sup> صعوبة دراستها، و دعا إلى الاهتمام بها، كما أن النقد الأنجلو - أمريكي والإبداع جعلها حجر الزاوية في تقديرهم، وعلى أساس ذلك تمت مواجهة صيغة السرد التي يهيمن فيها الراوي ورؤيته من الخلف، الشيء الذي يجعلنا أمام محاولة جديدة في النقد والإبداع تعطي لمفهوم الصيغة أبعادا جديدة تختلف عما كانت عليه سابقا.<sup>(٦)</sup>

التقليدية فانه يمكن تأليف أعمال تراجيدية سيكولوجية تجمع وضوح الفكرة والاختراق العميق لكامن الروح البشرية، ومن أشهر تراجيدياته أندروماك.

١- فرانسوا فنلون، (بالفرنسية: François Fénelon) (ولد ٦ أغسطس ١٦٥١ وتوفي ٧ يناير ١٧١٥) شاعر وكاتب فرنسي <http://ar.wikipedia.org/wiki/>.

٢- ينظر، جيرار جنيت، خطاب الحكاية، تر: محمد المعتصم عبد الجليل الأزدي، عمر الحلبي، ط ٣، مصر، ٢٠٠٣، ص ١٨١.

٣- المرجع نفسه، ص ١٧٧.

٤- سعيد بقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص ١٧٤.



أما أرسطو فقد جعل السرد والعرض مجرد تنوين للمحاكاة، وعلى هذا بنى "جينيت" تصوره بتأكيد على أن ما ذهب إليه أرسطو هو الذي سينهض في نظرية الرواية في أمريكا وإنجلترا في نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين مع جيمس وأتباعه، تحت مفاهيم العرض والسرد، ويشير إلى النقد الذي وجهه (بوث Booth) لهذا التقسيم الأرسطي للمحاكاة، ويوضح اتفاقه معه في كون استعمال العرض كمحاكاة، وهو مجرد وهم فعلى عكس العرض المسرحي لا يمكن لأي خطاب حكائي أن يعرض القصة التي يحكيها، ولا يمكن إعطاء المحاكاة أي شأن صغير كان أم أو كبير لأننا هنا لسنا إلا أمام المحاكاة السردية الوحيدة، ولهذا السبب، فإن الحكيم شقويا كان أم كتابيا، هو حدث لغوي.

وأنطلاقا من صيغة العرض والسرد والرؤية السردية، يتمثل الخطاب الروائي في مستويين أساسيين، الأول يخص نقل كلام المتكلم في الرواية بكل مميزاته وبجرفية تامة، والثاني يشتغل في نقل المعنى الموضوعي للمتكلم.<sup>(١)</sup>

من الذين تناولوا الصيغة أيضا نجد "ويللي وبورنوف" في كتابهما "عالم الرواية" يتناولان في الفصل الخاص بالقصة والسرد، التمييز بين القصة والخطاب إذ تناولوا مسألة الصيغة كعنصر أول بعنوان مشهد أم تلخيص؟ وتوضيح المزاوجة بين الصيغتين المحاكاة الشعرية والصيغة السردية، لأنه كي يعطي الكاتب الحياة للشخصيات، يمزج بين صيغتي المحاكاة الشعرية التي يرجعناها إلى أرسطو الذي يميز بين صيغة مباشرة تجري فيها الأحداث أمامنا من خلال المتكلمين، وصيغة سردية يتكلف بها الراوي، ويؤكدان بدورهما على كون هذا التمييز عميق.

١- عمرو حيلان، مرجع سابق، ص ١٠٤.



كما نجد "جيمس" وكوبوك من خلال حديثهما عن حكي مشهدي والتلخيص  
ويضيفان إليهما الوصف للحصول على سلم العمليات السردية التي يمتلكها  
الروائي.<sup>(١)</sup>

وفي سنة ١٩٧١ تنشر رايوند ديبري جينيت دراسة حول الصيغة السردية في  
الحكايات الثلاث لـ "فلوير" وتنطلق الكاتبة من كون الصيغة من أهم القضايا المطروحة  
وأكثرها غنى، باعتبار التنويعات الصيغية التي بواسطتها يمكن أن يتحرك الخطاب  
الروائي، أي التقديم السردى من خلالها.

ونشير في الهامش إلى ارتباط الصيغة بالجهة عند تودوروف على أساس كون  
الصيغة هي صيغة إدراك وصيغة عرض القصة بواسطة الراوي، لتؤكد على الدور  
الذي لعبه كوبوك وجان روسي والتأملات العملية لـ "هنري جيمس" في هذا الصدد.<sup>(٢)</sup>

وفي قراءة ميك بال<sup>(٣)</sup> للمسافة تلاحظ "رايموند ديبري جينيت" في البداية أن  
فصل الصيغة ببعديه المسافة والمنظور، مقسم إلى قسمين غير متجانسين، إذ القسم  
الأول: المنظور يتعلق بمن يرى، أما المسافة فنجدتها خاصة بالتمييز بين المحاكاة والحكي  
التمام، وفي المسافة لا نجد حضوراً للصوت السردى، وترى أن عدم تجانس هذا كامن

١- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص ١٨٣.

٢- المرجع نفسه، ص ١٨٠.

٣- ميك بال، (Miek Bal)، اعتبر علم السرد علم السردية (narrativité) أو هو العلم الذي  
يقبل صياغة النصوص السردية في بنيتها السردية وذهب "ميك بال" إلى أن النص القصصي يمكن  
أن يلحظ من خلاله ثلاثة أنواع: ١- النص السردى ٢- الحكاية ، ٣- القصة، ينظر،

<http://ar.wikipedia.org/wiki/>

في تعريف 'ييتري' للصيغة<sup>(١)</sup> فإذا كان 'ييتري' يحمل البعد الأول وهو يتحدث عن تأكيد الشيء قوة وضعفاً، درجة التأكيد ونوعيته، فإن 'جيرار جينيت' وهو يميز بين المحاكاة والحكي التام، ويستعمل معياراً كمياً لتحديد كفاءات التأكيد، لذلك تعالين رايونند وتستخلص انزلاقاً في تحديده درجة الكم إلى الكيفية وتنتهي إلى اعتبار حديثه عن الصيغة من خلال المسافة، زائداً، ومن خلال التبثيرات ناقصاً.<sup>(٢)</sup>

ويعلق سعيد يقطين عن رأيها في مفهوم الصيغة فيقول: "في تحديدي للصيغة أجدني أنطلق من تحديد 'تودوروف' إياها، حيث يراها تتعلق بالطريقة التي بواسطتها يقدم لنا الراوي القصة وهذا التحديد يتوازى مع باقي المكونات الأخرى في تحديده إياها: الزمن، الرؤية والصوت وانطلاقاً من هذا التحديد أجدني لا أشاطر 'جينيت' في ما تدخله ضمنها من مسافة ومنظور، فالمنظور (التبثيرات) يمكن أن تناقش في مستوى آخر إلى جانب الصوت بسبب العلاقات الوطيدة بينهما، و سنحاول الإجابة عن السؤال: من أين يتكلم المتكلم؟ وفي الصوت يجيب عن السؤال، من يتكلم هنا؟ لذلك نرى أنهما مستويان متضافران، ونرى أيضاً بضرورة الفصل بينهما وبين الصيغة التي نبحث فيها عن خطابات المتكلم وعلى مستوى ترتيب هذه المكونات أرى عكس 'تودوروف' أن تأتي بعد الزمن بالصيغة وأخيراً بالرؤية والصوت لسبب بسيط يكمن في الصيغة وتراكم الخطابات الموجودة في الحكي ليأتي لنا بعد ذلك الجواب عن أسئلة الرؤية والصوت:<sup>(٣)</sup>

١- كارل آدم ييتري، ولد في ١٢ يوليو ١٩٢٦ بلايتسغ، توفي ٢ يوليو ٢٠١٠ بروفور شرني بجامعة هامبورغ <http://ar.wikipedia.org/wiki/>.

٢- المرجع نفسه، ص ١٨٢.

٣- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص ١٩٤.

ففي تحليلنا للصيغة لاحظنا، أن التشابه بين المفهومين لا يعني دائما الاتفاق أو الاشتراك المعنوي بينهما، وإن كنا نرى بإمكان التعامل معهما، واستغلالهما معا في تحليل غير مسند إلى الأرضية التي تنطلق منها في التحليل، ونستخلص إذا أن نقل الكلام يقحم في النص الأدبي، وفي الرواية على الخصوص، بطرق مختلفة والصيغة السردية هي الكيفية التي يعرض لنا بها السارد القصة، ويقدمها البحث في السرد وأنماطه؛ وهو بحث متعلق بالتساؤل عن كيفية نقل الرواية، وماهيتها وما يتعلق بها من أحداث، وأول من استخدم الصيغ بهذا المفهوم هو ترفتان تودوروف على أنها (الطريقة التي يتم بواسطتها تقديم الحكى).

وهذا ما دفعه إلى تغليب أهمية الطريقة التي يتم بها تقديم القصة في الخطاب على أهمية الأحداث في حد ذاتها، ما دام الحدث القصصي يستند إلى الجانب الفني الذي يعطيه وقعه الجمالي، فإذا فقد ذلك الجانب أصبح مجرد مادة إخبارية نفعية لا أكثر، لذا تبنت السرديات (Narratologie) ما جاء به تودوروف؛ إذ يرى أن ميدان البحث فيها يهتم بطرائق اشتغال السرد، الذي يعني الطريقة التي تحكى بها القصة من طرف الراوي المؤطر والحديث هنا يقودنا إلى مسألة العلاقة بين القصة والرواية، والتي أطلق عليها جيرار جينيت (G. Genette) 'Mode' الصيغة، والمراد بها صيغة الفعل، فهذه اللفظة مأخوذة من مجال النحو ويصفه خاصة نحو الأفعال.

وتعرفها بعض المعاجم أنها أسم يطلق على الصور المختلفة للفعل، التي تستعمل لتأكيد شيء نحن بصددده، تأكيداً أكثر، أو تأكيداً أقل، وللتعبير عن وجهات النظر المختلفة التي ينظر منها إلى الحياة، أو إلى الحدث.<sup>(١)</sup>

١ - عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص ١٣٢.



لم ينحصر ظهور السرد في بيئة عربية محدودة، بل امتد ليشمل كل البلدان العربية، والسرد الروائي ما هو إلا نتيجة حتمية للكتابة الإبداعية التي لا تتوفر إلا من خلال الفصاحة، قصد خلق المتعة لدى القارئ، وتتجاوز تلك المهلهلة التي تغطي على بعض الأعمال الإبداعية،<sup>(١)</sup> ومن المزايا السردية الجديدة رفض التقاليد كما نجد فيها غياب للبطل أو الشخصية المحورية، وتبدي حساسية خاصة تجاه الزمن وتحاول كسره أو تجميده أو نفيه، وتنهض فيها اللغة بمهمات متعددة كالمستويات اللغوية المتنوعة واللغة المكثفة الموحية، وتجسيد المعنى... وصهر الأساليب القديمة والحديثة، وخلق أسلوب لغوي جديد يدهش القارئ ويصدمه، وتراكيب وصور شعرية تحمل حركتها الإيقاعية محل حركات السرد والأحداث.

وعلى الرغم من كون الرواية على حد تعبير الناقد ميخائيل باختين هي الجنس الأدبي الذي يبقى دائما قيد التشكل، فإنه يأخذ مفرداته من مميزات المبدع، هذا الأخير يودع في النص تلك الروح الخفية، وإذا استعرنا العبارة من بوفون (Buffon) الأسلوب هو الرجل نفسه.<sup>(٢)</sup>

فالنص الإبداعي تطبعه خصائص المبدع، هذا الإبداع السردى والكتابة حركة نقدية استطاعت بدورها أن تحقق تراكما على مستوى التنظير أو الممارسة، وحاول هذا النقد صياغة أسئلته استنادا إلى خلفيات نقدية غربية، وخصوصيات النص الروائي العربي.

١- ينظر، المرجع السابق، ص ١٣٩.

٢- ينظر، سعيد بوعطية، النقد الروائي، مجلة الرافد الإماراتية، العدد ٤٦، د.ط، الإمارات،

٢٠٠١، ص ٨٢.



ولا يخفى أيضا أن المصطلح السردى بتفريعاته مثل الراوي أو فاعل المعرفة أو فاعل الاعتقاد، لا يتنافى مع الموروث السردى العربى أيضا، بمعنى أن التعريب أرقى من مجرد الترجمة الحرفية، وقد سعى رشيد بن مالك إلى اجتهاده فى الترجمة أثناء وضعه لقاموس مصطلحات التحليل السيميائى للنصوص، وصاغ معرفته للمصطلحات ضمن حدود الترجمة عن - السيميائيين - الفرنسيين أمثال: جيرار جنييت، وأميل بنفست وغريغاس وغيرهم<sup>(١)</sup>، وتوقف عند صياغته لمصطلح 'سردية' (Narrative)، فهو يميز بين الخطابات السردية والخطابات غير السردية... ويحتوي المروي من الخطاب عموما على أحداث حكاية أفعال بطولية أو غير بطولية، كانت الحكايات فى وصفها للأفعال المطردة - حكايات فلكلورية، أسطورية، أدبية - مصدر التحليل السردى وفق بروب دوميزيل، كفىي شتراوس<sup>(٢)</sup>.

والملاحظ فى هذا المقام أن السرد يتداخل مع الخطاب بأبعاده المختلفة حسب سومرز وجيبسون الأنطولوجية، والعامية (Public)، والمفاهيمية (Conceptual)، والشارحة أو ما وراء السرد (Meta narratives)<sup>(٣)</sup>.

ومع توالى الترجمات نضطر إلى تغيير المصطلحات تبعا للتغير الحاصل فى مصدرها ونغيرها على هوى ما نعتقد أنه الأجدى من دون أى تنسيق، ولكون النتيجة فوضى مصطلحات تولد أزمتا النقد الروائى، فمصطلح 'القصة' (Récit) ينقلب إلى

١- رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائى للنصوص (عربى، انجليزى، فرنسى، مضمون، شكل)، دار الحكمة، د.ط، الجزائر، ٢٠٠٠، ص ١٢١.

٢- المرجع نفسه، ص ١٢١.

٣- أوردت منى بيكر، أنماط السرديات، تر: حازم عزمى فى مجلة فصول، العدد ٦٦، ٢٠٠٥، ص

الحكي' والمحكي' والبنية السردية' (La structure narrative) إلى البنية الحكائية وبالتالي تنقلب السرديات إلى الحكائيات.<sup>(١)</sup>

إذن فالسرد هو فعل وعملية إنتاج النص السردى، كما تختلف أشكال المخاطبة في وجهات نظرها السردية، فقد تستخدم النصوص السردية (السرديات) المكتوبة، السرد بضمير الغائب، العالم بكل شيء (أي أسلوب الإبلاغ أو الحكي)، أو السرد بضمير المتكلم الذاتى (Subjective) أسلوب العرض، ويعد السرد بضمير الغائب في الكتابات الأكاديمية عادة وعلى نحو تقليدي أكثر موضوعية وأكثر شفافية من السرد بضمير المتكلم، حيث يذكر النقاد أن هذا الأسلوب يعمل على إخفاء عمل المؤلف ووساطته مما يجعل الحقائق والأحداث تبدو وكأنها تحدث عن نفسها.<sup>(٢)</sup>

ويرى الباحث بسام قطوس أن الاختلاف في ترجمة المصطلح النقدي الواحد من شأنه أن يفاقم الاختلاف ويعود ذلك إلى أسباب منها:

أ- عدم استقرار المصطلح، فهناك الكثير من المصطلحات المتعددة المعنى، والمفهوم عند النقاد فضلا عن تارجح المعنى للمصطلح النقدي عند الناقد الواحد ولذلك فإنه من الصعب إرساء قواعد واضحة للنظرية النقدية العربية دون توحيد المعنى والمفهوم للمصطلح النقدي العربي وتحديدتهما.

ب- اختلاف النقاد في فهم المراد من المصطلح النقدي الواحد، مما يؤدي إلى تضارب الآراء واختلاف النتائج.

١- علي نجيب إبراهيم، دور الترابط النظري في توحيد مصطلحات النقد الروائي العربي في كتاب قضايا المصطلح، جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا، ١٩٨٨، ص ٦٠.

٢- علي نجيب إبراهيم، مرجع سابق، ص ٨.

ج- إن مشكلة الاصطلاح مرتبطة ارتباطا وثيقا بإشكالية التعريب والترجمة.<sup>(١)</sup>

وبالإضافة إلى كل ما سبق ذكره لا يمكن تجاهل الجهود التي بذلها سعيد يقطين في تأصيل المصطلح السردى ضمن سيرورته الحداثية في كتابه (الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي)، ورأى المنطلق في تركيبة السرد والسرديات العربية اصطلاحا من خلال الانفتاح على السرد حيثما وجد لفظيا، أو غير لفظي وعلى الاختصاصات التي سبقتها إلى الاهتمام بالمادة الحكائية الأساسية، وإن توسع مدار اختصاصها لانتقال البحث في الخطاب وتفاعلاته المتعددة من خلال التفريق بين سرديات القصة، وسرديات الخطاب، والسرديات النصية.<sup>(٢)</sup>

على أن النص السردى بنية مجردة أو متحركة من خلال جنس أو نوع محدد عند الاهتمام به من جهة نصيته التي تحدد وحدته، وتماسكه، وانسجامه في علاقته بالمتلقي في الزمان والمكان،<sup>(٣)</sup> ونموذج هذا النص الروايات الرومانسية.

أما النمط الثاني فيكون الكاتب مطلعا على كل شيء حتى الأفكار السرية للأبطال ويكون الكاتب مقابلا للراوي المحايد الذي لا يتدخل لتفسير الأحداث وإنما ليصفها كما يراها ولذلك يسمى هذا السرد موضوعيا لأنه يترك الحرية للقارئ ليفسر ما يحكى له ويؤوله ونموذج هذا الأسلوب الروايات الواقعية.<sup>(٤)</sup>

١- بسام قطوس، إشكالية المصطلح النقدي المعاصر، السيمولوجيا نموذجا، في كتاب قضايا المصطلح، اللغة العربية في مواكبة العلوم الحديثة، ط.د، د.ت، ص ٣٢٤.

٢- سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، د.ط، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٧، ص ٢٢٣-٢٢٦.

٣- المرجع نفسه، ص ٢٢٦.

٤- حميد لحمداني، بنية النص السردى، ص ٤٦، ٤٧.



وفي الأخير نقول إن السرد يكون إما موضوعيا وإما ذاتيا وما يحدد الذاتي أو الموضوعي في العمل السردى هو تلك العلاقة القائمة بين الراوي وقصته التي يرويها ومن ثم علاقته بالشخصيات.

وإذا تناولنا مفهوم الصيغة من الناحية اللغوية فإننا نجد، وردت في لسان العرب كالآتي:

صوغ: الصوغ: مصدر صاغ الشيء، يصوغه، صوغاً، وصياغةً، وصغته، أصوغه صياغةً، وصيغةً، ورجل صائغ، وصواغ، وصياغ في لغة أهل الحجاز، وأعدت صواغاً هو صواغ الحلبي، قال ابن جني: إنما قال بعضهم صياغ لأنهم كرهوا التقاء الواوين، لا سيما فيما كثر استعماله والشيء المصوغ ما صيغ، وقرئ، قالوا رجل صواغ أي يصوغ الكلام ويزوره، وقالوا: فلان يصوغ الكذب أي يتقنه، وصاغ فلان زوراً، وكذباً إذا اختلقه، وهذا شيء حسن الصيغة أي حسن العمل، وفي الحديث: أكذب الناس الصياغون، والصواغون، هم صياغو الثياب وصاغة الحلبي لأنهم يماطلون بالمواعيد الكاذبة، يقال صاغ شعراً وكلاماً أي وضعه ورتبه، ويقال صيغة الأمر كذا وكذا أي هيئته التي بني عليها.<sup>(١)</sup> وقيل في موقع آخر صيغ الطعام: نفعه في الأكل حتى تشبع به.<sup>(٢)</sup>

أما من الناحية الاصطلاحية يؤكد بعض الباحثين وجوب التفرقة بين السرد والحوار، والتفرقة بين النص والحكاية، وهاتان الوسيلتان هما الأساس الذي ينبنى عليه المنهج السيميوطيقي في تحليل النصوص الروائية وفك شفرتها.<sup>(٣)</sup>

١- ابن منظور، لسان العرب، مجلد ٨، مادة صوغ.

٢- إبراهيم وآخرون، المعجم الوسيط، مادة صوغ.

٣- سيد إبراهيم، نظرية الرواية، ص ١٠٢.

والصيغة في العرف الاصطلاحي هي الكيفية التي يعرض لنا بها السارد القصة ويقدمها لنا بها، والمراد هنا بالصيغة صيغة الفعل، فهذه اللفظة مأخوذة من مجال النحو وبصفة خاصة نحو الأفعال، الصياغة، السبك التصريف النمطي المنظم للأسماء، والأفعال لبيان الصيغ المختلفة التي تشتق من أصولها، حيث نجد الصيغ الصرفية، صيغ المبالغة، الصيغ البديعية، صيغة منتهى الجموع، الصيغة ذات المناسبة الواحدة، وهذه الأخيرة هي الكلمة أو العبارة التي يستعملها مؤلف ما في مناسبة خاصة، ولم يستعملها أحد من قبل وقد يؤول أمرها فيما بعد إلى الاندثار، وهذا هو الغالب أو إلى بقائها مستعملة وذلك كما في عبارة "برمائي" التي ابتدعها المغفور له سلامة موسى ثم شاع استعمالها فيما بعد.<sup>(١)</sup>

وتعرف الصيغة في بعض المعاجم أنها اسم يطلق على الصور المختلفة للفعل التي تستعمل لتأكيد شيء نحن بصدد دراسته تأكيداً أكثر أو تأكيداً أقل، وللتعبير عن وجهات النظر المختلفة، التي ينظر بها إلى الحياة أو إلى الحدث، ويعول "جنيت" على أهمية هذا التعريف واتصاله ببحثه في الرواية، فالمرء يمكنه أن يحكي الشيء نفسه أكثر أو يحكيه أقل، كما يمكنه أن يحكيه من وجهة نظره بعينها أو من سواها وهذا هو بالضبط ما تهدف إليه المقولة التي تقع تحت عنوان الصيغة الروائية.<sup>(٢)</sup>

وربما كان من المستحسن أن نتبنى ما جاء به "تودوروف" كمفهوم للصيغة، على أن نستعين بمفاهيم أخرى غامضة، يقترحها بعض الباحثين، والأخذ بتعريف "تودوروف" يقودنا إلى ضبط العناصر والآليات التي تلخص طريقة التقديم في الحكى الروائي،

١ - مجدي وهيب، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص ٢٢٩، مادة صاغ.

٢ - ينظر، سيد إبراهيم، نظرية الرواية، ص ١٣٢.

والملاحظ في الخطاب الروائي توزيعه بين ما يخبر به الراوي من خلال فعل السرد وما تخبر به الشخصيات من أقوال ضمن الخطاب الذي يوطره الراوي دائماً.

ومن هنا يتجلى لنا أن النص قد يستخدم صيغة المتكلم، ويلعب ضمير المتكلم دوراً مزدوجاً من ناحية أنه يمثل الراوي، ومن ناحية أنه الذات الفاعلة المروي عنها والتي تنجز الفعل، أي يمثل الوصف والموصوف في الوقت نفسه، وقد يتضمن دور المتلقي أو المخاطب، كما في المناجاة للنفس، فيكون المروي له فيها هو الذات.<sup>(١)</sup>

وبالإضافة إلى ذلك يرمو بنا الفضاء السردى، أين نجد البحث في نمط السرد هو بحث يتعلق بالتساؤل التالي: كيف يروي الراوي ما يرى، وما الطريقة التي يروي بها الحكاية؟ أو ما يعرفه من أخبار ووقائع؟<sup>(٢)</sup>

فنخلص إذن أن الصيغة تعنى بصيغ الحكاية داخل العمل الروائي، وإن بيئة نمط القص تشتمل على مستويات خطائية؛ أبرزها خطاب السرد بوصفه المظهر الأساسي في إبداع النص الروائي بكل محتوياته، ثم اضطلاع العملية التواصلية داخل الرواية وخارجها.

## ٢- أنواع الصيغ السردية.

لا يمكن لأي خطاب حكائي مهما كان نوعه أن يحتفظ بخاصية صيغية محضة تجعله مستقل عن غيره من الخطابات وكيفية هذا التداخل هي التي يمكننا دراستها من

١- عبد الحميد بورايو، منطق السرد دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، الجزائر، ص ٩٠.

٢- ينظر، بمنى العبد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرايبي، ط ١، بيروت، لبنان، ١٩٩٠، ص ١٠٧.



خلال الصيغة، كما أن أنماط هذا التداخل من خلال هيمنة صيغة إحدى تلك الخطابات كخاصية ثابتة وبنوية هي التي يمكن من خلالها دراسة الأنواع الأدبية وتعيينها، وإذا كان أرسطو يرى في الملحمة هيمنة صيغة السرد المختلط الذي يجمع بين السرد والحوار، فإن الرواية كشكل حكاوي يتطور باستمرار، ويمتاز بخاصية الصيغة المختلطة بدرجات متفاوتة هيمن فيها السرد مثلاً في القرن التاسع عشر وقبله، وبدأ يسود فيها العرض الدرامي مع "هنري جيمس" بشكل كبير، وبدأت تتأثر منذ بدايات هذا القرن بصيغ لم تدرس بما فيه الكفاية، فيرسو بنا الفضاء السردى حيث نجد أن البحث في نمط السرد هو بحث يتعلق بالتساؤل التالي: كيف يروي الراوي ما يرى؟ أو ما يعرف من أخبار ووقائع؟<sup>(١)</sup>

"وترتبط صيغ السرد وأشكاله بموقع التبثير في السرد، فعلى أساسه يتحدد صوت السارد للشخصيات، وتعدد هذه الصيغ لا يمنع تداخلها وتفاعلها في خبر سردي واحد بل يكون ذلك أدعى إلى تفنن السارد في إدارة عناصر النص وشخصياته وأحداثه، فضلاً عن أن مقدار تقبل المروي له والمتلقي يكون أكثر استجابة وتفاعلاً وتأثراً".<sup>(٢)</sup>

إذا كانت الدراسات الأدبية القديمة، قد ركزت كل اهتماماتها على المادة المحكية أو المضمون فإن الشكلايين وخصوصاً توماشفسكي، قد ميزوا بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي، إذ يسمى متن حكاوي كل.

١- ينظر، المرجع نفسه، ص ١٠٧.

٢- ينظر، ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، اتحاد كتاب العرب، ط ٣، دمشق، سوريا،

٢٠٠٣، ص ٢٤٦.

نسمي متنا حكايتاً: مجموع للأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع الإخبار بها خلال العمل... وفي مقابل المتن الحكائي يوجد المبنى الحكائي الذي يتألف من الأحداث نفسها،<sup>(١)</sup> بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعي ما يتبعها من معلومات يعينها لنا، وهكذا ركز الشكلايون على المبنى الحكائي في بحثهم عن الأنساق، والوظائف، والخوافز وألحوا على أسبقية المبنى على المادة، وهذا ما أعطى الدراسة الأدبية بعداً جديداً.

وقد انطلق تودوروف من تمييز "توماشفسكي" فأكّد أن لكل حكي أدبي مظهران متكاملان هما: القصة والخطاب؛ فالقصة هي الأحداث في تسلسلها وعلاقاتها بالشخصيات وتفاعلها، أما الخطاب فيظهر من خلال الراوي الذي يقوم بتقديم القصة، وحيال هذا الراوي هناك القارئ الذي يتلقى الحكي، وفي إطار العلاقة بينهما ليست الأحداث المحكية (القصة) هي ما يهم الباحث، والطريقة التي بواسطتها يجعل الراوي يتعرف على تلك الأحداث (الخطاب).

وقد أسهم رولان بارث (Rouland parth) بمقاله (مدخل إلى التحليل البنيوي للسرد) في دراسة السرد حيث: انطلق من اعتماد اللسانيات مبدأ أساسياً في تحليل الحكي وأشار إلى جهود عدد من اللسانيين في تحليل الخطاب، مثل: بنفست، هاريس، روفي ورأى أن إمكانية تقديم نظرية لسانية للخطاب ما تزال بعيدة، غير أن ما يمكن القيام به حالياً هو إبراز العلاقة الموجودة عن طريق المماثلة بين الجملة والخطاب، ويميز رولان بارث بين ثلاث مستويات هي: الوظائف، الأحداث، السرد.

- فمستوى الوظائف يستعمله رولان بمعنى (بروب) و (بريمون)؛

١- ينظر، المرجع نفسه، ص ٢٤٤.

- ومستوى الأحداث بمعنى غريمانس للأعمال والعوامل؛

- مستوى السرد يأخذ من تودوروف.<sup>(١)</sup>

يبدأ جيرار جنيت في كتابه خطاب الحكاية الذي يتضمن الأشكال الثلاثة بطرح المشاكل التي يثيرها مفهوم الحكيم، فيرى أن على السرديات أن تهتم في حل هذه المشاكل، ويلاحظ أن الحكيم عند المنظرين يعني تتابع مجموعة من الأحداث الواقعية أو المتخيلة، وهي التي تكون موضوع الخطاب، وأن تحليل الحكيم يعني دراسة مجموعة الأحداث منظوراً إليها في ذاتها، ومن ثمة يتضح لنا أن الصيغة عند 'جنيت' هي العلاقة بين السرد واللغة خاصة أن 'جنيت' يتحدث عن مفهوم آخر، استقاه في نظرنا من النحو الألماني دون أن يشير إليه وهو مفهوم (Polymodalité) مع أنه يشير إلى تطبيق هذا المفهوم على كتابات بروسست من خلال ربطه بين التبثير والصيغة فيؤكد كون تلك الممارسات تراوح بين الصيغ الثلاثة للتبثير من إرادة الوعي عند البطل إلى إرادة الوعي عند الراوي لتستقر بين الفينة والأخرى على الشخصيات في اختلافها.

ولتجنب الإبهام أو الغموض سعى 'جنيت' إلى التوضيح الآتي:

- القصة: هي المدلول أو المضمون السرد.
- الحكيم: هو الدال أو الملفوظ أو الخطاب أو النص السرد.
- السرد: هو الفعل السرد.

١- محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النفسية الحديثة، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، دمشق، سوريا، ٢٠٠٣، ص ٦٨.



وعلى غرار (تودوروف) يرى "جنيت" أن الحكى بمعنى الخطاب هو وحده الذي يمكننا من دراسته وتحليله نصياً، بسبب علاقته بالقصة التي يحكيها، وبالسرد الذي يرسله.<sup>(١)</sup>

وعلى عكس الشكلايين لا يقيم "جنيت" تمايزاً واضحاً بين الصيغة والخطاب لأن دورهما يكمن فقط في حكي القصة، أو نقل أحداث حقيقية أو متخيلة، ولا يتعدى مفهوم الصيغة عندهم أنواع الخطاب المستعملة من طرف السارد، وهذا ما يجعل من الصيغة عنصراً سردياً كباقي العناصر، فلا يمكن للصيغة أن تتحقق إلا داخل الخطاب الروائي، والنص الإبداعي، وتحققها مرهون بالسارد نفسه، لهذا يوضح "جنيت" هذه المسألة ولجأ إلى إقامة مقارنة بين خطاب أفلاطون وخطاب هوميروس، فتوصل إلى أن هوميروس يحاكي الشخصيات فخطابه خطاب منقول، بينما أفلاطون يلجأ إلى صيغ الإبهام مثل الحذف، أو الزيادة... فهو لا يحاكي، وهو ما يجعل من الصيغة عنصر سردياً بسيطاً، لقد استعان "تودوروف" بالطرق التي حددها "جيرار جينيت" لتمييز أنواع نقل الكلام وهي ثلاثة: الخطاب المسرود، الخطاب غير المباشر والخطاب المباشر ومن هنا يميز "جنيت" تبعاً للصيغة بين أنواع من الخطابات السردية:<sup>(٢)</sup>

## ١.٢- الخطاب المسرود أو المحكى:

وهو خطاب ينقله الراوي كحدث من أحداث الرواية، وفي هذا النوع من أقوال الحكى لا يفرق في نقله بين كلام أو إشارة أو حركة أو موقف، وهذا الخطاب من أكثر أنواع الصيغ بعداً عن الأصل، ومصاباً بعدوى الاختصار والاختزال، لأن الراوي هو

١- محمد عزام، مرجع سابق، ص ٦٧.

٢- ينظر، مجموعة من الباحثين، طرائق التحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب، ط ٣، ١٩٩٢، ص ٨٠.

المتحكم به فيحوله من قول محكي أو إشارة مرسلة إلى مادة ملخصة يمتلكها السارد لغايات التسريع مثلاً أو التجاوز أو الاهتمام بالفحوى دون اللفظ.

ويتعلق الأمر بإيراد السارد أفكار الشخصية لا أقوالها، وهو أبعد الحالات مسافة وأكثرها اختزالاً عمومًا، ويسميه جيرار جنيت الخطاب المسرود.

إذ نجد الخطاب المسرود يندرج تحت صيغ السرد، وهي صيغة يندمج فيها المتكلم السارد لحظة الحكى دون النظر إلى الماضي؛ إذ أنه الأبعد مسافة، فعندما يقول بطل القصة: 'وأخبرت أمي عن الزواج من ألبرتين'، فإن الأمر إذا كان يتعلق بأفكاره، لا بأقواله فإن الملفوظ (énoncé) يمكنه أن يكون أكثر اختصاراً، وأكثر قرباً من الحدث العام:

قررت الزواج من ألبرتين، ويمكن اعتباره حكي أفكار أو خطاباً داخلياً مسروداً كما نجد صيغة المسرود الذاتي، حيث يحكي السارد أحداثاً وقعت في الماضي، دون أن يمتزج بها، وهنا لا تتوحد الذات بالحدث.

إن حكاية المناقشة الداخلية التي تؤدي إلى القول والتي ينجزها السارد باسمه الخاص يمكن أن تفصل تفصيلاً تحت الشكل الذي يشار إليه تقليدياً بمصطلح التحليل والذي يمكن اعتباره حكاية أفكار أو خطاباً داخلياً مسروداً.<sup>(١)</sup>

## ٢.٢. الخطاب المحول (الأسلوب غير المباشر) (Le discours transposé au style):

وفيه يعمل السارد على نقل أقوال الشخصيات بطريقة غير مباشرة، أي التعبير عنها بأسلوبه الخاص، وعلى الرغم من أن هذا الشكل أكثر محاكاة من الخطاب

١- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، منشورات الاختلاف، ط ٣، مصر،

المسرود إلا أنه لا يقدم للقارئ عموماً إحساسه بأمانة هذه الأقوال؛ لأنه يخضع لتصرف الراوي فيه، ويدخل ضمن الخطاب المحول نوعاً آخر، وإن كان يختلف عنه ويسمى بالأسلوب غير المباشر الحر (Le style indirect)، الذي يغيب فيه الفعل، فيوجد خلط بين الخطاب المصرح به والخطاب الداخلي، ففي المنطوق مثل: قصدت أمي لم يكن لي بد من الزواج من البرتين.

فهذا الشكل هو أكثر محاكاة من الخطاب المسرود، لأنه لا يمكن أن يعطي أي ضماناً ويقول جيرار جينيت عنه وأكاد: أسلم سلفاً بأن السارد لا يكتفي بنقل الأقوال إلى جمل صغرى تابعة، بل يكتفها ويدمجها في خطابه الخاص، وبالتالي يعبر عنها بأسلوبه الخاص، كما أن الأسلوب غير المباشر الحر يرخص فيه اقتصاد التبعية توسيعاً أكبر للخطاب.<sup>(١)</sup>

## ٣-٢. الخطاب المنقول (الخطاب المباشر) (discours direct):

وهو الصيغة الثالثة من صيغ الخطاب يعرف بأنه خطاب منقول حرفياً بصيغة المتكلم يأتي غالباً بين قوسين مزدوجين، مثاله، قال له: (أغرب عن وجهي) وفي الحقيقة أن شرط فعل القول والقوسين أمران لازمان لإثبات القول إلى قائله بعيداً عن تدخل الراوي في الاختصار والإجمال أو الحذف والاختيار، ويجوز أن يحل محل القوسين أو النقطتين علامة تدل على حصر القول بصاحبه الحقيقي، وقد يحذف فعل القول ويستعاض عنه بخط قصير في أول السطر، وقد كثر هذا النمط من الخطاب في أرض السواد وراذوييس والحجاج بن يوسف، فهذه الروايات تعالج فترة زمنية قصيرة، ولم يكن الاعتماد فيها على السرد فقط، بل اشتركت مع الصيغة بوضع

١- المرجع السابق، ص ١٨٦.



تمهيدا للعمل وكسر احتكار الراوي لدقة العمل السردى، أما في رواية ثلاثية غرناطة فكان السرد مسيطرا سيطرة ظاهرة، لأنها تقع في فترة زمنية شائعة ولا بد للاختصار من أن يتدخل للملمة خيوط الرواية والاختصار والسرد المباشر لا يجتمعان.<sup>(١)</sup>

إن الخطاب المباشر الذي هو من النمط المسرحي متبني بصفته شكلاً أساسياً للحوار وللمنولوج في النوع السردى المختلط الذي هو الملحمة، والذي ستكونه الرواية بعدها، وكان دفاع أفلاطون عن السردى الخالص ضعيف التأثير، ولا يمكن تجاهل الامتياز الممنوح للأسلوب المسرحي الذي مارسه خلال قرون على تطور الأنواع السردية، والغريب في الأمر أن تكون إحدى طرق تحرر أسلوب أو خطاب الرواية الحديثة قد قامت على دفع محاكاة الخطاب إلى أقصى مداها، بل إلى متهاها، فالخطاب المباشر والخطاب المنقول اللذين لا يتميزان شكلياً عن بعضهما إلا بحضور مدخل تصريحي، أو غيابه، فلا يحتاج العمل الأدبي لكي يتلقى مونولوجاً مباشراً بل يكفي - مهما كان طوله - أن يقدم نفسه بنفسه دون واسطة مقام سردي يختزل في الصمت، وأن يعتمد إلى أداء وظيفته.<sup>(٢)</sup>

فهو أسلوب ضعيف قد يترك الكلام للشخصيات وفي هذه الحالة إما أن يصبح السرد شفافاً أين ينمحي السارد أمام الشخصية، ويعيد إنتاج كلامها، كما تم التلطف به واقعياً، أو أن يكون أكثر تعتيماً حين يدججه في خطابه الخاص.<sup>(٣)</sup>

١ - نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، جدار للكتاب العالمى، ط ١، عمان، الأردن، ٢٠٠٦، ص ١٩٢.

٢ - ينظر، مرجع نفسه، ص ١٨٧.

٣ - جيرار جنيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط ١، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٩، ص ١٠٦.



---

## ٤-٢ صيغة السرد:

أ- صيغة الخطاب المسرود: ويندمج فيها المتكلم السارد مع لحظة الحكى دون النظر إلى الماضي.

ب- صيغة المسرود الذاتي: ويحكي السارد أحداثا وقعت في الماضي دون أن يمتزج بها وهنا لا تتوحد الذات بالحدث.

## ٥.٢- صيغ العرض:

أ- صيغة الخطاب المعروض غير المباشرة: هي نفس الحالة المتقدمة، مع فارق يتمثل في أن الراوي يدخل تعليقات توجه السرد في اتجاه معين.

ب- صيغة المعروض الذاتي: وهي الحالة التي يتحدث فيها السارد مباشرة إلى نفسه عن حدث يجري في لحظة إنجاز الكلام.

لكن سعيد يقطين يلاحظ أن هذه الصيغ التي اقترحها لا يمكنها أن تكون جامعة مانعة لمختلف أنواع الخطابات السردية فيدخل مجموعة أخرى من الصيغ، يطلق عليها الصيغ المنقولة، أو صيغ النقل، تحدث هذه الحالة عندما يتم الحكي فيها عن طريق آخر غير السارد كأن يتحدث البطل من خلال ما سمعه من السارد الأصل، فيصل الحدث إلى المتلقي عن طريق الواسطة.

## ٦.٢- صيغ النقل:

أ- صيغة المنقول المباشر: هي نقل الحدث عن طريقة الواسطة بحرفيته دون تدخل بزيادة أو نقصان.

ب- صيغة المنقول غير المباشر: نقل الحدث عن طريق الواسطة، مع تدخل الناقل في الحدث بالنقص أو الزيادة.<sup>(١)</sup>

فتبعا لهذا التقسيم الذي نعتبره غير مضبوط يكفي أن الصيغة تتخذ هي الأخرى أساليب متعددة تتصل بالسارد، فالصيغة إذن إما: محاكية للحدث بشكل تام، إخبار

١- سعيد يقطين، مرجع سابق، ص ١٩٧، ١٩٨.

مطابق أو محاكاة جزئية يتدخل السارد فيها بالتخيل، وإما بعيدة يقرر الحدث فيها شخصية أخرى تتوب عن السارد.

وإذا حاولنا تلخيص موقف 'جنيت' من الصيغة رغم ما في هذا التلخيص من جناية على الفكر، فإن الصيغة ليست سوى مجموع الطرق التي يؤدي بها الخبر وحتى وقت قريب كان هذا التعريف مقبولاً، وإلا فإن المشكلة التي تصادفنا اليوم تتعلق بالسرد والعرض في علاقتها باللغة، ذلك أن السرد: هو فعل من أفعال اللغة لأنه يحاكي مضمونها بشكل من الأشكال، وبالتالي تطرح مشكلة الحدود الدقيقة بين هذه الصيغ، لذلك يصر 'جنيت' على التمييز بين فعل الحكى المتمي أصلاً للغة وفعل العرض الذي هو مشهد حركي في أصله، وهو تمييز يفهم في اللغة الفرنسية في الطرق بين الفعلين (Raconter) (Montrer).

فالتمييز بين فعلين غير دقيق، لأن فعل العرض لا يمكنه بشكل طبيعي أن يدل على أقوال الشخصيات، ومنه إذا حاولنا الجمع بين فعلين فإن الإيجاء الأول الذي يمكن ملاحظته بكل وضوح هو أن العرض يصبح ذا طابع مشهدي، وبالتالي لا نستطيع التمييز بين ما ينتمي للسرد أي إلى اللغة وبين ما ينتمي إلى التشخيص أو النصوص الشفوية.<sup>(١)</sup>



### ٣. البناء الفني للصيغ السردية في روايات أحلام مستغانمي.

#### ٣.١. اشتغال الصيغ السردية في ذاكرة الجسد:

لطالما تميز أسلوب أحلام مستغانمي الروائي بالجمالية؛ لأنها اتخذت من اللغة الشعرية سبيلا لكتابتها الروائية دون أن تترك مجالاً للتقريرية المعتادة في كتابة الرواية، ويتضح ذلك جلياً في روايتها ذاكرة الجسد والتي كانت تجربة تنوعت الصيغ السردية فيها وتداخلت في معالجتها للموضوع وبناء الحدث، والتعبير عما يحول في أعماق الأشخاص من مشاعر متباينة ومتناقضة، فكانت رواية رائعة شكلاً ومضموناً بشخصيتها المتواجدة، ولهذا استعانت المؤلفة بهذه الشخصيات فاتخذت البطل "خالد" شاهداً على هذا الإبداع، ومشاركاً فيه، فأعطته السلطة في سرد الرواية، فكان المتحكم الأوحى في الصيغ السردية وطريقة عرضها، ضمن خطاب الرواية، وبما أننا بصدد دراسة الصيغة في هذه الرواية، فإننا حددناها متناوبة فيما بينها ومتداخلة، ابتداءً من صيغتي المنقول والمحمول، ليدخل عليهما في مرتبة تالية الخطاب المسرود كما يقر بذلك جينيت وتودوروف.

#### ٣.١.١. الخطاب المنقول وطرائق تشكله:

تشغل الخطابات المنقولة حيزاً كبيراً في الرواية، يأخذ الحوار جانباً منها والذي ينقل السارد أحد أطرافه نقلاً مباشراً، وخاصة الحوار المتعلق بالشخصية الأخرى الذي يبين وجهة نظرها، وطريقة تفكيرها، ومستواها الاجتماعي والثقافي، ومن أمثلة ذلك في الرواية الحوار، الذي دار بين حياة وخالد حول اللغة التي تكتب بها رواياتها وحول غلبة اللغة الفرنسية على كتابة الكتاب العرب من دول المغرب العربي، فينقل كلامها حرفياً قائلاً: "استفزتك دهشتي، وربما أسأت فهمها حين قلت: "كان يمكن أن

أكتب بالفرنسية، ولكن العربية هي لغة قلبي، ولا يمكن أن أكتب إلا بها، نحن نكتب باللغة التي نحس بها الأشياء<sup>(١)</sup>، فكانت حياة دائما متمسكة بلغتها الأم، وقد نقل خالد كلامها حرفيا ليرز هذا التعلق الذي تحمله أنفاس صدرها وتنهيدات قلبها.

وكان خالد دائما يحاول أن يعري الحقائق وكما يحاول أن يظهر الوجه الآخر للأنثى، تلك المرأة التي لا يهتمها الرجل لأنها أنانية بطبعها تسعى فقط للحفاظ على توازنها وتحقيق مآربها، ولا يهتمها معاناة الآخرين، أو موتهم، بل تعتمد قتلهم، لأن ذلك يشفي غليلها، ويخمد نار حقدتها، فيغوص في وصف ملامح حياة وينقل أقوالها: كان لابد أن أضع شيئا من الترتيب الداخلي.. وأتخلص من بعض الأثاث القديم إن أعماقنا أيضا في حاجة إلى نقض كأي بيت نسكنه، ولا يمكن أن أبقى نوافذي مغلقة هكذا على أكثر من جنة، إننا نكتب الروايات لنقتل الأبطال لا غير وننتهي من الأشخاص الذين أصبح وجودهم عبئا على حياتنا، فكلما كتبنا عنهم فرغنا منهم، وامتلانا بهواء نظيف<sup>(٢)</sup>.

وفي نفس الوقت ينقل لنا حوارهم مع دواخله فيصف حالة اللذة التي خلفتها حياة في نفسه من نظرة واحدة فيقول 'تزودت منك بآخر نظرة، وأنت تصافحيني قبل أن تنسحي

كان في عينيك دعوة إلى شيء ما..

١- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ٩١.

٢- المصدر نفسه، ص ١٨.

كان فيهما شيء من الغرق اللذيد المحبب، وربما نظرة اعتذار مسبقة عن كل ما سيحدث بي من كوارث بعد بسببها".<sup>(١)</sup>

وفي موقف آخر ينقل كلامه حرفيا فكان، بمثابة اعتراف عن ما سيقدم عليه وهو بوح عن ما يختلج نفسه، من حقد، وكره، فيخاطب نفسه وكأنه يحفزها ويدفعها لتحقيق الانتقام والأخذ بالثأر، فيحقق بذلك هزة في عالمه الداخلي، ويخفف بها التوتر والقلق الذي يراوده، ويرجع الثقة في نفسه، فيخدع نفسه بشموخ زائف بعد أن تحطم فيقول "حان لك أن تكتب، أو تصمت إلى الأبد أيها الرجل فما أعجب ما يحدث هذه الأيام"<sup>(٢)</sup>، ويقول أيضا:

"لكنني قلت بصوت بطييء لا علاقة له بزلزالي الداخلي: "ساكون هنا بعد الظهر في أغلب الأحيان..<sup>(٣)</sup>

ويستحضر خالد الشخصيات حتى الغائبة منها بعملية استرجاع سريعة من الذاكرة بنقل حوارها، وكلاما حرفيا، والتفاصيل الدقيقة الخاصة بالبيوت والحدائق والشوارع، وهي ذات صلة التي تربط بين المتحاورين ومستوياتهم الفكرية والتعليمية ومستوياتهم الحياتية الاجتماعية، فقد كانت هذه اللهجة المحكية بكل حولاتها دالة على الوضع الاجتماعي، وعلى الموقع الجغرافي، ففي تحديد الوضع الاجتماعي يقول: "كان سي الطاهر هكذا أحيانا، يكون موجزا حتى في فرحته، فكنت موجزا معه في حزني أيضا، سألني بعدها عن أخبار الأهل، وأخبار أما بالتحديد، فأجبت أنها توفيت

١- ينظر، المصدر السابق، ص ٦٩.

٢- المصدر نفسه، ص ٢١.

٣- المصدر نفسه، ص ٦٨.

منذ ثلاثة أشهر، وأعتقد أنه فهم، فقد قال وهو يربت على كتفي، وشيء شبيه بالدمع في عينيه: رَحِمَهَا اللهُ، لقد عانت كثيرا: <sup>(١)</sup>

وفي تحديد الموقع الجغرافي يقول على لسان سي الطاهر أيضا: 'لقد وضعت في جيبيك عنوان العائلة في تونس وشيئا من الدراهم....' <sup>(٢)</sup>

وقد كان النقل على لسان شخصيات كثيرة لقي البعض منها رواجاً عن باقيها ويتركز النقل على شخصية حياة وسي الطاهر، وحسان، وزباد، وسي مصطفى وسي الشريف، وذلك باعتبار أنها الشخصيات الأكثر حضوراً في الرواية، فتداخلت الأصوات الروائية ضمن الخطاب المنقول، لتؤدي وظيفتها في تغير مجرى الأحداث وتبطئ عملية السرد، والوقوف على أهم الشواهد التعبيرية، التي تحمل الدلالات الإيحائية المتضمنة داخل السياق الثقافي والأيدلوجي للشخصيات العاملة في النص الروائي.

وفي حال إذا ما اعتبرنا أن رواية ذاكرة الجسد تدخل ضمن إطار السيرة الذاتية لخالد، فسنجد أن الشخصية الأساسية فيها هي شخصية حياة، وتذكر باقي الشخصيات لعلاقتها بها لا غير، وهذا لأنها تكمل رسم الشخصية الأساسية فيجعل السارد حياة مركز ثقل باقي الشخصيات المتفاعلة داخل الرواية، ولهذا كان النقل جزء مكمل للحوار، ليوقف السرد عند أهم المحطات والشخصيات، وهكذا طال الحوار (النقل فيه) في مواضع، ليقصر في مواضع أخرى، كما جاء بين كاترين وخالد في حوارهما الحميمي، والذي وصف فيه المرأة وأنوثتها وحبها للأضواء والشهرة والحنان

١- المصدر السابق، ص ٣٣.

٢- المصدر نفسه، ص ٣٦.



وعن كاترين التي تمت أن يجيها خالد ذات يوم فيقول: "جاء صوت كاترين خافتا وكأنها تتحدث لي وحدي هذه المرة: 'عجيب أنني أرى هذه اللوحات وكأنني لا أعرفها، إنها هنا تبدو مختلفة.. كدت أجيها وأنا أواصل فكرة سابقة: 'إن اللوحات لها مزاجها وعواطفها أيضا.. إنها تماما مثل الأشخاص. إنهم يتغيرون أول ما تضعينهم في قاعة تحت الأضواء!'

ولكنني لم لأقل لها هذا.

ويضيف قائلا: قلت فقط "اللوحة أنثى كذلك تحب الأضواء وتتجمل بها، تحب أن ندللها ونمسح الغبار عنها أن نرفعها عن الأرض ونرفع عنها اللحاف الذي نغطيها به، تحب أن نغلفها في قاعة لتقاسمها الأعين حتى ولو لم تكن معجبة بها إنها تكره في الواقع أن تعامل بتجاهل لا غير"

قالت وهي تفكر:

"صحيح ما تقوله، من أين تأتي بهذه الأفكار؟ أتدري أنني أحب الاستماع إليك؟ لا أفهم كيف لا نجد أبدا وقتا للحديث عند ما نلتقي"

وقبل أن أعلق على سؤالها بجواب مقنع جدا، أضافت بنوايا أعرفها وهي تضحك "متى ستعاملني أخيرا كلوحة؟"

قلت وأنا أضحك لسرعة بدايتها، ولشهيتها التي لا تشبع:

"هذا المساء إذا شئت"

وعندها أخذت كاترين مني مفاتيح البيت، وطارت كفراشة داخل فستانها الأصفر نحو الباب<sup>(١)</sup>، وفي ومواضع أخرى قد يبلغ الحوار والنقل فيه عدة صفحات انطلاقاً من أهمية الشخصية المحاورة عند السارد، كالحوار الذي دار بين 'خالد' و'حياة' حيث أخذ مساحة ثلاثة عشر صفحة، حيث يصف فيه خالد لقاءه الأول بـ 'حياة' وتعتمد نقل العبارات بالتفصيل، لأن هذه العبارات فعلت مفعول السحر؛ فمارست عليه كيدها النسائي وأثرت فيه بتلاعب لغوي حتى صار قلبه ملكاً لها تعلق بها يومها، كما يتعلق الوليد بأمه وكانت في نفس الوقت له بمثابة اللغز الذي طالما كان يحاول فك طلاسمه، فبدأ الحوار بـ:

"قالت: 'مرحباً، آسفة أتيت متأخرة عن موعدنا اليوم.."

قلت: 'لا تأسفي، قد جئت متأخرة عن العمر بعمر'

قالت: 'كم يلزمي إذن لتغفر لي؟'

قلت: 'ما يعادل ذلك العمر من عمر!...' (٢)

ويستمر الحوار إلى أن ينتهي بـ:

قلت متعجبة :

أتتقن العربية؟

قلت: 'طبعاً، سترين ذلك بنفسك'

قلت: 'سأحضره إذن..'

١- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ٧٤.

٢- المصدر السابق، ص ٨٥.

ثم أضفت بابتسامة لا تخلو من كيد نسائي محبب:

«ما دمت تصرّ على معرفتي، لن أحرمك من هذه المتعة!» وانغلق الباب خلف ابتسامتك تلك، دون أن أفهم ما كنت تعنيه بالتحديد.<sup>(١)</sup>

وشمل النقل الحوار باللهجة المحكية الدارجة واعتمادها أسلوباً في الكتابة واستدلال على الجمل والتعبيرات الدالة من المحكية الجزائرية التي تنتظم في انزياح دلالي بأثر جمالي، ومن هذه المشاهد التي وظفت فيها اللغة المحكية الجزائرية المشهد الذي ذهب فيه خالد بن طوبال مرسلًا من قبل الوالد (سي الطاهر) الذي استشهد فيما بعد لزيارة أسرة حياة وعلى الباب الحديدي الأخضر كما يصفه: قابل أما الزهرة وبادرها بالتحية قائلاً لها:

- واشك أما الزهرة؟ زاد بكاؤها وتحتضني وتسألني بدورها

- واش راك يا ولدي...

ع السلامة، جوز يا ولدي جوز...<sup>(٢)</sup>

إن إبراز خصوصية اللغة في استخداماتها المحكية كان يشكل ضرورة لازمة خاصة في الحوار بين الشخصيات، كما شكل هذا الاستخدام بكل خصوصيته معجماً للموروث الشفاهي، ذلك أن استخدام صيغ سرديّة مستمدة من التراث الشعبي وطرق الحكى الشفاهي، مما يجعل النص مجتلي لاستخدامات متنوعة من اللهجات

١- المصدر نفسه، ص ٩٨.

٢- المصدر السابق، ص ١١٢.

الاجتماعية التي تنتج تأثيراً وتأثراً متبادلاً بين الشفاهي والمكتوب، وتجعل النص ساحة لتفاعل صيغ لغوية تنحو إلى التخلص من حمولاتها الدلالية المسبقة والمستهلكة.<sup>(١)</sup>

فتداخل أقوال الشخصيات الفردية مع حواراتها، يشكل الخطابات المنقولة بصفة عامة، والتي يدل على بدايتها أو توقفها علامات التنصيص الخاصة بها، لتعلن عند توقفها والانتقال إلى المسرود عموماً، ومثال ذلك المكالمات الهاتفية التي دارت بين خالد وحياة فمجرد نهاية المكالمات، تنتقل الصيغة من المنقول إلى المسرود عموماً

هل أيقظتك؟

لا أنت لم توقظيني، أنت منعتني البارحة من النوم لا أكثر

قلت بلهجة جزائرية بين المزاح والجد:

علاش، إن شاء الله خير

قلت:

لأنني رسمت حتى ساعة متأخرة من الليل..

-وما ذنبي أنا؟

لا ذنب لك سوى ذنب الملهم، يا ملهمتي !

صحت فجأة بالفرنسية كعادتك عندما تفقدن السيطرة على أعصابك:

ah. . non!

ثم أضفت: أتمنى أنك لم ترسمني، يا لها من كارثة معك !

١- ينظر، رفقة محمد دودين، مرجع سابق، ص ٥٠٤، ٥٠٥.



وأين هي الكارثة إن رسمتك؟

واصلتي بصوت عصبي:

أنت مجنون؟ تريد أن تحولني إلى لوحة تدور بها القاعات من مدينة إلى أخرى  
يتفرج عليها من يعرفني؟!...<sup>(١)</sup>

ويتواصل الحوار حتى تنتهي المكالمة بسؤال خالد: أين نلتقي؟<sup>(٢)</sup>

وقد نستدل على نهاية الخطاب المنقول بعلامات أخرى غير نهاية المكالمة حين يقر  
السارد بطرح أفكار داخل الحوار، فهو لا يلزم بالضرورة نهاية المكالمة، وهذا ما  
نلاحظه في رواية ذاكرة الجسد؛ فالسارد خالد يعتمد نقل أفكاره أو محاولة الغوص في  
أفكار شخصيات الرواية حتى يقطعه للحوار، وهذا ينطبق على جميع حوارات  
الرواية، ذلك أن خالد يظهر في الرواية إلى جانب أنه السارد الرئيسي في بمظهر المحلل  
النفسي، ولتوضيح أكثر، نطلق نحو الخطاب المحمول وآليات تشكيله كعنصر مكمل  
لغة السرد وصيغ الرواية.

### ٣-١-٢. الخطاب المحمول وطرائق شكله:

نجد في الرواية الخطاب المحمول متناثرا داخل الخطاب المنقول أين يعتمد الراوي  
إلى تحويل كلام الأشخاص بأسلوبه الخاص، أو حتى كلامه الخاص، فيحاكي دواخلهم  
ويلعب دور المحلل لأقوالهم وعباراتهم، مثال ذلك قول خالد وهو يحمل رسالة زياد:  
" فاجأتني رسالته، أسعدتني وأدهشتني ذهبت بتفكيري إليك وقلت:

١ - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ١٣٧.

٢ - المصدر نفسه، ص ١٣٩.

طويل عمر هذا الرجل، ما كدت أذكره معك حتى حضر ثم تساءلت تراك  
قرأت أشعاره؟ وهل أعجبتك؟ وماذا سيكون رد فعلك إذا قلت لك إنه سيحضر إلى  
باريس، أنت التي خفت أن يكون قد مات، وأبديت اهتماما بقصته؟<sup>(١)</sup>

وفي حمل خالد لكلام زياد عندما قال:

لم يبد عليه أي اهتمام خاص بكلامي، قال على طريقته الخاصة، وهو يعود  
لقراءة جريدته أنا أكره النساء عندما يحاولن ممارسة الأدب تعويضا عن ممارسات  
أخرى.. أتمنى ألا تكون صديقتك هذه عانسا، أو امرأة في سن اليأس، فأنا لا صبر لي  
على هذا النوع من النساء!<sup>(٢)</sup>

ويقول زياد على لسان خالد وهو يحاور زوريا فيقول: "وكان زياد، آه كان  
يشبهك بعض الشيء، لو رأيت ضحكته، لو سمعته يتحدث، يكفر، يلعن، يبكي..  
يسكر، لو عرفتكما، لرقصت حزنا عليهما الليلة كما لم ترقص من قبل".<sup>(٣)</sup>

ويقول السارد حاملا كلام حبيبة زياد "وكانت الفتاة التي أحبه تزورني راجية أن  
أقنعه بالبقاء، وأنه مجنون ذاهب إلى حتفه المؤكد...".<sup>(٤)</sup>

وخير مثال على التحويل ما قاله زياد لخالد: "لا تبتر قصائدي سيدي رد لي  
ديواني، سأنشره في بيروت".<sup>(٥)</sup>

١- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ١٩٢.

٢- المصدر نفسه، ص ١٩٠.

٣- المصدر نفسه، ص ٣٩٥.

٤- المصدر السابق، ص ١٤٦.

٥- المصدر نفسه، ص ١٥٠.

ليعاود خالد حمل هذه العبارة محللا إياها قائلا:

'تلقيت كلماته كصفعة أعادتني إلى الواقع وأيقظتني بنجمل، لقد كان ذلك الشاعر على حق، كيف لم أكتشف أنني لم أكن شيئا منذ سنوات سوى تحويل ما يوضع أمامي من إنتاج إلى نسخة مبتورة مشوهة؟' <sup>(١)</sup> وفي حمله للخطاب وضح المعاني التي تضمنتها عبارة زياد المختصرة، وأفصح عن التلميح الذي تضمنته العبارة ليظهر شجاعة زياد وجراته على التحدي والمواجهة، وقوله الحق، وقوة تأثير عباراته على الآخرين فيستجيبون لها بكل أذن صاغية.

إن ما يميز توقف صيغة الخطاب المحمول الذي يدور حول موضوع أو قضية ما أو شخصية معينة، هو انتهاءه بمجرد انتهاء الحدث الوارد، والحوار القائم، فعندما يغلق الخطاب، يفتح حوار آخر وتبدأ أحداث جديدة ومثال ذلك الخطاب المحمول الذي دار بين 'خالد' و'زياد' لينتهي بسفر زياد، وذلك في الصفحة ٢٢٨، لينفتح خطاب محمول آخر عن سي الشريف ابتداء من الصفحة ٢٢٩، ليتقل بعدها إلى الخطاب المسرود.

### ٣-١-٣. الخطاب المسرود وطرائق تشكله:

يحمل البطل 'خالد' الخطاب المسرود على عاتقه في رواية 'ذاكرة الجسد' فيعتمد على ذاكرته لسرد الأحداث وتفاصيل القصة من بدايتها، وكانت طريقته في تقديم الحكى ضمن الرواية تعتمد عدة آليات وهي:

### ١.٣-١.٣-١.٣: الأخبار:

ويتعلق الإخبار في الرواية بسيرة البطل الراوي خالداً في سردها من أحداث هامة وتفاصيل دقيقة، وخاصة أن الرواية تدخل ضمن رواية تيار الوعي، في تشظيها للزمن وترتيبها غير المنتظم للأحداث، فيواكب الحاضر ويستدعي الماضي ثم يستشرف المستقبل ليرتد بعده من جديد إلى الماضي وكان هذا وفقاً لمتطلبات القص الذي يحتم عليه العودة إلى مخلفات الماضي التي تؤثر على الحاضر والمستقبل.

والجدول التالي يقدم أهم الإخباريات التي وردت في الرواية:

الصفحة	موضوعه	الإخبار
٤٧	استرجاع لاحتلال الجزائر وسقوط قسنطينة وأزماتها أثناء الاستعمار ليين	كان الوطن في صيف ١٩٦٠ بركاناً يموت ويولد كل يوم، وتتقاطع مع موته وميلاده، أكثر من قصة، بعضها مؤلم وبعضها مدهش...
٢٩٢	صمودها وقوتها، وسرد معانات الشعب، ولهذا تقسو على أبنائها أيضاً	هنا وقفت جيوش فرنسا تسع سنوات بأكملها على أبواب قسنطينة فرنسا التي دخلت الجزائر سنة ١٨٣٠، لم تفتح هذه المدينة الجالسة على الصخرة إلا سنة ١٨٣٧ "
٣١٤	استرجاع أيام الصبا والطفولة الجميلة	وكان لعدة سنوات أيضاً سر نشوتي السرية، وأحلامي المكبوتة أيام صباي، يوم كنت أحلم



	والرهبة	به ولا أجرؤ على دخوله، ربما خوفا من أن التقي بأبي هناك ربما أيضا لأنني كنت مكتفيا بمغامراتي العابرة المسروقة فوق السطح تارة، أو في غرفة المؤونة التي قلما يفتحها أحد...."
٣٢٢	دخوله سجن الكديا	ها هو سجن ( الكديا ) أتأمله كما نتأمل جدران سجن أول، دخلناه كما ندخل حلما مزعجا لم نكن مهئين له"
٣٠	ولقائه بسي الطاهر والذي غير مجرى حياته بعدها	في سجن (الكديا) كان موعدي النضالي" الأول مع ( سي الطاهر) كان موعدا مشحونا بالأحاسيس المتطرفة...
٣٢		"كان في مصادقة وجودي مع (سي الطاهر) في الزنزانة نفسها
١٤٥	تعرفه على زياد ووصف وحدته	لقد عرفت شاعرا فلسطينيا كان يدرس في الجزائر كان سعيدا بحزنه ووحدته،
٣٨٨	موت حسان وحزن خالد وتأله	ذات يوم من أكتوبر ٨٨، جاء خبر موته هكذا صاعقة يحملها خط هاتفني مشوش، وصوت عتيقة الذي تخنقه الدموع"
٦٣		خمس وعشرون سنة، عمر اللوحة التي

		أسميتها دون كثير من التفكير "حنين" لوحة لشباب في السابعة والعشرين من عمره، كان أنا بغربته وبجزنه وبقهره"
٥١	وقفة على أول لقاء لتنجر بعده كل الأحداث بعد قصة حب عنيفة	"كان يوم لقائنا يوم للدهشة لم يكن القدر فيه هو الطرف الثاني، كان منذ البدء الطرف الأول"
٥١		كان حبك يحرفني بشبابه وعنفوانه وينحدر بي إلى أبعد نقطة في اللامنطق... تلك التي يكاد يلامس فيها العشق، آخر المطاف، الجنون أو الموت...

### ٣-١-٢- الوصف:

لقد شغل الوصف حيزا ملحوظا في الرواية، فاعتمد السارد الوصف ليستوقف القارئ أمام مشاهد الرواية فيعاش لحظاتها ويتلذذ بمحسوساتها المتخيلة أين يستطيع القارئ تخيل الأماكن وملامح الشخصيات ومعايشة اللحظة واستوقاف الزمن، إذ يعبر من خلالها عن الشعور الذي يتتاب دواخله فيحوّله إلى لغة معبرة، يحس القارئ من خلالها بشعور السارد، والجدول التالي يرصد الملامح العامة لوصف بعض الشخصيات من خلال الرواية:

الشخصية	نص الوصف	سبب الوصف	الصفحة
خالد	<p>فيك شيء من زوربا.. شيء من قامته، من سمرته.. وشعره الفوضوي المنسق.. ربما كنت فقط وأكثر وسامة منه</p> <p>أجبتك:</p> <p>يمكن أن تصيفي كذلك، أني في سنه، وفي جنونه وتطرفه، وأن في أعماقه شيئا من وحدته من حزنه انتصاراته التي تتحول دائما إلى هزائم</p>	<p>أحد أسباب حب حياة خالد شبيهه الكبير الذي طالما تمنت رجلا مثله</p>	١٢١
حياة	<p>نقلت نظرتي من السماء إلى عينيك. كنت أراهما لأول مرة في الضوء. شعرت أنني أتعرف عليهما. ارتبكت أمامهما كأول مرة. كانتا أفتح من العادة، وربما أجمل من العادة. كان فيهما شيء من العمق والسكون في آن واحد. شيء من البراءة والمؤامرة العشقية..</p>	<p>رسم مشاعر خالد عند تأثره بعيني حياة لتبدأ معهما مسيرته العشقية</p>	١٦٠
كاترين	<p>ما الذي كان يزعجك في تلك اللوحة؟ هل وجودها في تلك</p>	<p>السبب في إثارة غيرة حياة فدفعها إلى</p>	١٦٧

	التعلق بخالد أكثر	اللحظة بيتنا بحضورها الصامت الذي يذكرك بمرور امرأة أخرى في حياتي؟ أم شقرة تلك المرأة والإغراء الاستفزازي لشفثيها وعينيها . المختفتين خلف خصلات شعر فوضوي؟	
١٩٥	السبب بإثارة الإعجاب شخصية جذابة تنادي المحبين بسرية تستلهم لأشعوريا قلوبهم وهو سبب إعجاب 'خالد' به وحب 'حياة' له	'ما زال شعره مرتباً بفوضوية مهذبة، وقمصه المتمرد الذي لم يتعود يوماً على ربطة عنق، مفتوحاً دائماً بزر أو زرين. وصوته التميز دفناً وحزناً، يوهمك أنه يقرأ شعراً، حتى عندما يقول أشياء عادية فيبدو وكأنه شاعر أضاع طريقه وأنه يوجد خطأ حيث هو'	زياد

ولم تقف الساردة عند وصف الشخصيات بل تجاوزتهم، لتصف الأماكن فتصف  
قسنطينة وجمالها وتصف باريس وتملئها والجدول التالي نستحضر فيه بعض مواطن  
وصف الأماكن والأشياء في لرواية:

الواصف	الموصوف	نص الوصف	السبب	الصفحة
خالد	صينية القهوة القسنطينية	'فتسحب لتعود بعد لحظات، بصينية قهوة نحاسية كبيرة عليها إبريق، وفنجانين، وسكرية، ومرش ماء	الوقوف على التراث	٨



		الزهر، وصحن للحلويات	القسنطيني	
خالد	باريس	كانت كاترين تسكن الضاحية الجنوبية لباريس، وكانت المواصلات تتضاعف في نهاية الأسبوع، في تلك الطرقات الرابطة بين باريس وضواحيها، والتي يسلكها الباريسيون لقضاء الأسبوع في بيوتهم الريفية	وصف باريس بين المدينة والريف	٧١
روجيه	وصف بيته في قسنطينة	دعني أتوهم أن تلك الشجرة مازالت هناك، وأنها تعطي تينا كل سنة، وأن ذلك الشباك مازال يطل على ناس كنت أحبهم.. وذلك الزقاق الضيق مازال يؤدي إلى أماكن كنت أعرفها	تعلق حتى الأجانب بقسنطينة وحنينهم وشوقهم لها	
خالد	قسنطينة	تمتد أمامي غابات البلوط، وتزحف نحوي قسنطينة ملتحفة ملأيتها القديمة، وكل تلك الأدغال والجروف والممرات السرية التي كنت يوما أعرفها والتي كانت تحيط بهذه المدينة كحزام أمان فتوصلك	قسنطينة ذاكرة النضال والجمال والعروبة والصمود	٢٥

		<p>مسالكها المتشعبة، غاباتها الكثيفة، إلى القواعد السرية للمجاهدين، وكانها تشرح لك شجرة بعد شجرة، ومغارة بعد أخرى إن كل الطرق في هذه المدينة العربية العريقة، تؤدي إلى الصمود وإن كل الغابات والصخور هنا قد سبقتك في الانخراط في صفوف الثورة</p>		
--	--	--	--	--

وعلى مدار الرواية وقف السارد عند الوصف، وقد استعان بعلامات لكي يستدل بها على الانتقال إلى المنقول غالباً، أو المحمول والأسلوب غير المباشر الحر أحياناً، فكان دخول شخصية يبنى بهذا الانتقال الصيغي، وقد ينعدم هذا الدليل أحياناً وكما ورد في مواضع عدة، ومثال ذلك دخول شخصية "عبد القادر" الصحفي الجزائري الذي وعد خالد بإجراء مقابلة معه على معرضه في باريس، فكان دخوله نقلاً من خطاب المسرود إلى الخطاب المحمول بأسلوب غير مباشر غاب فيه الفعل التصريحي، فبينما كان خالد يسرد وحدثه في غياب حياة، يأتي ذلك الاتصال الهاتفي الذي فيه يعتذر عبد القادر عن إجراء المقابلة، يقول السارد:

"عبد القادر طلبني ليخبرني أنه اضطر للبقاء في الجزائر، لتغطية مهرجان ما من أحد المهرجانات التي ازدهرت هذه الأيام، لأسباب غامضة يعلمها الله... وآخرون".<sup>(١)</sup>

ومن خلال سوق هذا الكم من الصيغ السردية يتبين مدى تداخل الخطابات في رواية ذاكرة الجسد، حيث نجد عند بداية الرواية هيمنة لصيغة الخطاب المسرود التي كانت تُنجز من خلال الراوي، المتكلم، وفي أثناء هذا الخطاب تدخل على خط السرد خطابات أخرى يقتضيها المقام، بدءاً من صيغة المسرود التي تُقدم من خلالها مساحات الاسترجاع، ومروراً بصيغة المحمول التي يتم فيها عرض حديث النفس الذي تمارسه الشخصية المركزية إزاء ما يُستجد من أحداث، وانتهاءً بصيغتي المنقول المباشر والمنقول غير المباشر، فتتشكل رواية ذاكرة الجسد من خلال عدة صيغ سردية تنسجم مع ذلك الفضاء الممتلئ لمشهد كوني إنساني حضاري عبرت جزئيات العمل، "فهي تجري أساساً على لسان سارد عليم بكل شيء، وهو الأسلوب البانورامي - بحسب - جيمس ولوبوك - والذي يعلو فيه صوت السارد على الشخصيات مسجلاً كل ما يدور داخلها من توترات ومشاعر أو ما يدور خارجها عندما لا يُقدم ذلك السارد سوى ما يستطيع أن يخبره بحواسه.

ويتنازل السارد العالم في وحدات سردية متعددة عن سلطته السردية، لشخصياته لتقدم نفسها من خلال أقوالها وأفعالها على مسرح السرد<sup>(١)</sup> ويتوازي مع نسق سرد الراوي العليم سردٌ مشهدي آخر، عندما ضمنت الكاتبة روايتها مذكرات كان قد كتبها إحدى شخصيات العمل (خالد بن طوبال)، وفي تلك الصيغة السردية يتحدّ صوت السارد مع إحدى الشخصيات التي تمثل في هذه الحالة زاوية الرؤية عبر تداعيات الشخصية الساردة المهيمنة على الخطاب وسائر تفاصيله الفنية بحدّ ذاتها، حيث إن صوت خالد بن طوبال كان على مدار الرواية يمارس استبداده اللغوي

٢٠:١٤ التاريخ: <http://www.nizwa.com/volume14/p151-154.html> 1-

---

والفكري دون حضور أي صوت معارض أو مخالف، وخصوصاً الاعتراض على رؤيته السياسية للأحداث التي عصفت بالجزائر.

إن هيمنة الراوي على السرد، كما قلنا في البداية، يحرم النص من تعدد الأصوات والنبرات، ويجعل من الرواية ذلك الفن (الأوركسترا لي) مجرد عزف منفرد، لكن في رواية ذاكرة الجسد سمح الراوي بتعدد الأصوات فسمح لغيره من الشخصيات بالكلام بما يتناسب مع منظوقها وكيئونها النفسية، والاجتماعية، والثقافية داخل النص، فتحرر البرنامج السردى من الهيمنة الأحادية، وتغنى بالتنوع الذي يقارب الحقيقة النسبية من مواقع مختلفة، ويترك بذلك مجالاً للشك والالتباس والتأويل بما يسمح بتعدد القراءات، والرؤى، والمواقف من أبطال الرواية وأحداثها، وبذلك تتعزز فنيته، وأوجه الجمال والمتعة فيها.

ويظهر ذلك في صيغتين: الأولى، ضمير المتكلم والثانية ضمير المخاطب، وهذا التعدد في صيغ الراوي الذي ترافق مع تعدد صيغ السرد ما بين النقل والإخبار البانورامي في المشاهد الوصفية، والعرض المسرحي في المشاهد الحوارية، أتاح للشخصيات حرية القول والتعبير عن نفسها أولاً ونأى بالبنية السردية الكلية عن الرتابة المملة وأضفى عليها بعداً درامياً شائقاً أما الثانية: تكشف عن تنوع الأصوات والنبرات واللهجات والمرجعيات الاجتماعية والفكرية والإيديولوجية، وكل ذلك يصب في بلورة وتأصيل وعي جديد بالجنس الروائي وإمكانياته، وبآليات تحقيقه الفني.

وعلى مستوى الصيغ السردية، فقد غيب فيها - تماماً - صوت المؤلف الحقيقي، أو أي صوت مهيم آخر مع تلك التعددية البوليفونية، التي تتوافر على صيغ سردية عدة تتجاوز حتى الأنماط المتعارف عليها في أساليب السرد، إذ نجد في الرواية مزيجاً



هائلاً، ومنسجماً في اللحظة ذاتها من الأحداث الواقعية التقليدية التي تشكل المتن الحكائي - الخطاب الداخلي المضطرب للاوعي الباطن للشخصيات - خطابات وشعارات سياسية، وعلمية، ومثولوجية متنوعة - أنماط حكاية تمتزج مع البنية الأساسية للسرد من أحلام، وروايات وأفلام سينمائية، وقصائد شعرية - سرود العرض الحوارية لشخصيات يختلفون في لغاتهم، وثقافتهم، وأفكارهم، تشظي بانورامي حقيقي، أفضى إلى عالم روائي فني، كأن الذي صاغه مؤلفون عدة عبر أزمان عدة وعصور سحيقة.

كما أن بين عناصر البنية الروائية توجد دائماً علاقات حوارية، فكأنها - كما يقول باختين<sup>(١)</sup> عن الفعل الروائي لدستوفسكي - قد جرى وضع بعضها في مواجهة البعض الآخر مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الأعمال في عمل موسيقي ضخم<sup>(٢)</sup>، وما اللغة المستعملة في الرواية إلا وسيلة لإنتاج النسق الجمالي عبر السرد، ويؤكد أن مستويات اللغة المقتطعة من الفن ومن أفواه الناس في واقعهم هي التي تؤسس خطاباً أدبياً متداولاً ومفيداً، فيتبين لنا أن اللفظة الروائية متسبة لا إلى الميراث الإنساني، ولكن إلى اللحظة الراهنة والقادمة وفق تفاعل يخلقه الروائي، وهو ما سنؤكد من خلال تطرقنا لاستعمال اللغة العادية في السرد والحوار (المنولوج والديالوج) واللغة (الفصحى واللغة العامية) والتعرض لجماليات اللغة الشعرية في الرواية وذلك في محور التشكيل الفني للغة السردية في رواية ذاكرة الجسد.

<http://www.albayan.co.ae/albayan/culture/2001/issue81/ofaque/2htm30>

التاريخ: ٢٠١١/٠٨/٠٨

## ٢-٣. اشتغال الصيغ السردية في فوضى الحواس:

فوضى الحواس هي الجزء الثاني للرواية الأولى ذاكرة الجسد للكاتبة ذاتها، إنها رواية جميلة دخلت إلى دهاليز نفس المرأة، ووظفت فيها اللغة بكل مستوياتها.

### ١-٢-٣. الخطاب المنقول وطرائق تشكّله:

لقد كتبت الروائية بأسلوب شيق وممتع، ولغة مفعمة بالحساسية واللذة، وأسلوب ثري يجاري الأسلوب الشعري لدى نزار قباني، إن فوضى الحواس رواية تكشف العمق الوجداني عند المرأة، وملامسة شفافة لأنوثة المرأة تداعب صهيلها الداخلي، وخيول شوقها العنيفة وتفصح رغباتها المستترة، وتستين لغة الحواس، عندها أصدق من اللغة نفسها، لأن اللغة كما استعانت الكاتبة أحلام على مقولة أوسكار وايلد (o. walds) خلق الإنسان اللغة ليخفي بها مشاعره، إنها رواية بلسان امرأة تكشف مواجهها، وتكشف البعد الفلسفي لكلام حبيبها والبعد العاطفي عندها.<sup>(١)</sup>

يلاحظ القارئ أن الروائية تحب الصيغ الضبابية والجمل الواعدة، ولو كذباً تلك التي لا تنتهي بنقطة، وإنما بعدة نقاط انقطاع وكان هو رجل اللغة القاطعة وكانت جملة تقتصر على كلمات قاطعة للشك تراوح بين طبعاً وحتماً ودوماً وقطعاً، وهذه الكلمات لم تكن لغته فحسب، بل كانت فلسفته بالحياة.

ولقد وضعت الكاتبة هذه الكلمات القاطعة بداية لمقاطع قصتها الجميلة، وندرك مدى تعبير الكاتبة لكلمات بطلتها في عبثية الحواس، الأمر الذي يتجلى في هذا القول: أكتفت بوهم امتلاكه مسجوناً هكذا معها في يوم مطر داخل سيارة تتقاسم

١- جوزيف.أ. كيسنر، شعرية الفضاء الروائي، تر: لحسن حمادة، إفريقيا الشرق، د.ط، بيروت،

لبنان، ٢٠٠٣، ص ٩٨.

معه أنفاسه ورائحة تبغه وصوت المفاتيح في جيبه وهو يبحث عن ولاعة، تراقبه في دفء تملأه البطيء لجوارها وحضوره الهادئ المربك في محاذاة أنوثتها المأخوذة بكل تفاصيل رجولته.<sup>(١)</sup>

البطلة كانت متزوجة ضابطاً وقد كان بعيداً عن انشغالها العاطفي لانشغاله بعمله كانت تعيش معه وقلبها مع غيره، إنها تزوجت السلطة معه كما تقول الراوية: أليست السلطة كالثراء تجعلنا نبدو أجمل وأشهى! أو ليست النساء كالشعوب يقعن دائماً تحت فتنة البذلة العسكرية وسطوتها قبل أن يتبهن إلى أنهن بانبهارهن بها قد صنعن قوتها؟، كانت تشعر بتسلطه استمراراً لمهامه الوظيفية خارج البيت ومهامه السياسية ورتبته العسكرية كانتا استمراراً للذاكرة النضالية نشأت عليها وعنفوان جزائر حلمت بها وفي قامته الوطن بقوته وشموخه وفي جسده رغبته به.

### ٢-٢-٣. الخطاب المحول وطرائق تشكله:

كانت البطلة كاتبة تحب أن تختلق مواقف وحوارات ومواعيد، كي تعيش في رومانسية الحب الواهم، تروي الكاتبة كيف أن البطلة ذهبت إلى السينما وكيف انشغلت برجل من خلال عتمة حواسها، وكيف جلست أكثر من ساعة جوار الرجل، لم تقدم اهتماماً لوجوده، وكانت مشغولة عنه برجل آخر يجلس أمامها، جاءت دون أن يدري متكرراً في زي الحب فقط لأنه يرتدي معطفاً ويجلس بصحبة امرأة، الحب يجلس دائماً على غير الكرسي الذي نتوقه تماماً بمحاذاة مانتوقه حباً، تساءلت البطلة: ماهي نوعية المسافة التي تفصلنا عما نشتهي؟ أتراها تقاس بالمكان؟ أم بالوقت؟ أم بالمستحيل؟ أي منطق هو منطق الرغبة؟ أيكون منطقاً لغوياً؟ أو منطقاً

١- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، دار الآداب، بيروت، لبنان، ص ٥٥.



زمنياً أم منطق ظرف تضعك فيه الحياة؟ وتساءلت عن الرجل الذي انتقل بكلمة واحدة من خانة الغرباء إلى الرجل المشتبه، لكنه ظل مشغولاً عنها بمتابعة الفيلم دون أن يتوقف أثناء ذلك عن بث ذبذبات حديث يقال صمتاً في عتمة الحواس، وحينما كانت بالسينما روت بعض أفكار الفيلم الذي تدور أحداثه حول مدرس وطريقته الانقلاية في تعليم تلاميذه، ومن أفكاره: فهم العالم يكون في التمرد على موقعنا الصغير فيه والمرونة سر النجاح، فالمرونة تعني القدرة على التفكير بأكثر من طريقة، والقدرة على النظر إلى الأشياء من عدة زوايا، وهي أيضاً الخروج خارج الصندوق الذي تعودنا أن نفكر فيه وننظر من خلاله، وبعد فترة دخلت البطلة وحدها إلى مقهى لاحتساء القهوة، ومصادفة تلتقي ذلك الرجل الذي اشتممت رائحة عطره في السينما: "ولكن، فجأة وقف ذلك الرجل ذو القميص الأسود واتجه نحوي وفي يده صحن عليه بعض قطع السكر لا أدري كيف انتبه لما كنت سأطلبه رغم كونه كان يبدو منشغلاً بالحديث إلى صديقه، إحساس غامض انتابني وهو يقترب مني ويمدني بصحن السكر، عطره الذي اخترق حواسي أعادني إلى العطر الذي شممت في السينما فقد أصبح لهذا العطر ذكرى تقودني في عتمة الحواس لأستدل عليه".<sup>(١)</sup>

فمن ذلك الموقف تعرفت عليه بقولها: أم تراني أذهب إلى الحب بذريعة الأدب؟ وكيف يمكن لرجل لم يقل لي سوى بضع كلمات أو بالأحرى كلمة، وكأن كل القدرات العقلية قد تعطلت لتتوب عنها حواسي فألحق رجلاً اخترنت في جسدي رائحته؟ نعم إنه رجل اللغة القاطعة، هذا الرجل يتقن الكلام إلى درجة يمكنه معها أن يمر بمحاذاة كل الأسئلة دون أن يعطيك جواباً أو هو يعطيك جواباً عن سؤال لم تتوقع أن يجيبك عنه اليوم بالذات وأنت تطرح عليه سؤالاً آخر، إنه رجل اختصر كلمات



اللغة بين حتماً ودوماً وقطعاً وطبعاً، وكان الحياة يمكن أن تختصر بها إنه حول العالم إلى كلمات قاطعة والحب كلمات متقاطعة، إن الأسئلة معه تورط عشقي حتى الأجوبة أيضاً انبهاراً لا يقل تورطاً ولكنها كانت تحب كل ما يقول، ربما لأنها مأخوذة بغموضه، كان رساماً يهوى رسم جسور مدينة قسنطينة، وهي كانت كاتبة لذلك كان الحوار بينهما عميقاً ولغته جميلة مفعمة بأمثال الأدباء عالمين، كانت البطلة المتحدثة في القصة عن كل أوضاعها من الناحية المكانية والحالات النفسية لأشخاصها، وهي التي وصفت أباهما الشهيد المناضل، التي تعرف عنه القليل، وأمها المرأة المؤمنة وأخاها الأصولي المتمرد على وضع البلاد، وزوجها الضابط البعيد عنها والمنشغل بضبط أمن الدولة التي تعاني مشاكل بين السلطة التي بيد الجيش والأصوليين في الجزائر.

لذلك جاءت قصتها مطعمة بأوضاع البلاد السياسية، وكانت معظم أفكار روايتها عن حببها الذي أيقظ فيها رغباتها المستترة وأفلت العنان لخيول شوقها الوحشية، أشعل كل شيء فيها، إنها المرأة الشرقية التي تعيش في أجواء محافظة، إنها تروي تعري خفايا الروح عند المرأة في مجتمع محافظ إنها فوضى حواس بين حبيبين اهتمت للأول وانجرفت مع الثاني، كان انجذابها لصديقه الصحفي ومغامرتها مع صديقه الرسام وذلك من خلال قولها أحياناً كانت تذهب به الأحلام فأتصور مكاناً قد يجمعنا مصادفة قد لا يتعرف إلي برغم أنه قرأني بل كتبني طوال هذه القصة مادام هو الذي أهدى تلك الرواية لصديقه وأوصله دون أن يدري، إلي وحده كتاب هنري ميشو قد يدلّه علي لو أنا أخذته معي أم أنا سأستدل عليه بصمته أو بتلك الكلمات القليلة التي كانت ميزته والتي كعطره سربها لصديقه: سأسأله: - هل عرفتني؟ - سيجيب - طبعاً - أو قد يجيب حتماً... الكلمتان الوحيدتان اللتان قالهما يوم جلس إلى جوارني في قاعة السينما، عندها سأعترف له: اشتقت لك، أتدري روعة أن تشتاق

إلى شخص لم نلتق به<sup>(١)</sup>، هكذا كانت رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي محكمة السبك، حوارها حار جداً تكتشف من خلاله بعض النقاط السلبية في مجتمعنا من خلال فهمنا للعاطفة التي تخرج إلى أقصى حدودها من خلال كتابة راقية.

### ٣-٣. اشتغال الصيغ السردية في عابر سرير:

#### ١-٣-٣. الخطاب المنقول وطرائق تشكله:

'عابر سرير' (٢٠٠٣) للروائية أحلام مستغانمي هي الجزء الثالث من مشروعها الروائي الذي كان جزؤه الأول هو رواية 'ذاكرة الجسد' (١٩٩٣) وجزؤه الثاني هو 'فوضى الحواس' (١٩٩٨)، وغدت الكاتبة من خلال هذه الأجزاء أدبية معروفة على مستوى الوطن العربي وأكثر، وقد حظيت عام ١٩٩٨ على جائزة نجيب محفوظ للرواية، وترجمت أعمالها إلى العديد من اللغات العالمية.

وتواصل الكاتبة في روايتها الجديدة لعبها الروائي الذي بدا واضحاً في الجزأين الأول والثاني، هذا اللعب الذي، ربما، سبب لها مشاكل كثيرة أبرزها ادعاء بعض الأدباء بأن الشاعر سعدي يوسف هو الذي كتب لها ذاكرة الجسد، ففي هذه، خلافاً لفوضى الحواس، نصغي إلى صوت رجل يخاطب امرأة، ويبدو هذا هو المؤلف للرواية، إنه، حسب مصطلحات نقد الرواية، المؤلف الضمني، فيما أحلام مستغانمي هي المؤلف الحقيقي، علماً بأن المرسل إليه - أي المخاطب - هي امرأة تكتب الرواية ولها رواية منجزة، هذا ما يقول المتن الروائي، وتغدو هذه المرأة، في فوضى الحواس، هي المرسل، إنها الراوية التي تروي عبر الضمير الأول، أنا المتكلم، لقد تحولت من مروي عليه، في الجزء الأول، إلى راوية في الجزء الثاني وواصلت الإشارة إلى أنها كاتبة

١- المصدر السابق، ص ٨٩.

قصة ورواية، وتعود الكاتبة في "عابر سرير" إلى أسلوبها في الجزء الأول، حيث تلجأ إلى أسلوب المخاطب والمخاطب، وتنوع كما في الجزء الأول في الأسلوب، كان الرسام خالد بن طوبال هو الذي يروي في الجزء الأول، وكانت حياة، أحلام هي المخاطبة، المرسل إليه الرئيس، وغدا الصحفي خالد بن طوبال - انتحل الصحفي اسم الرسام ليذيل مقالاته باسمه - هو المرسل، وحياة، أحلام نفسها هي المرسل إليه الرئيس، المخاطب الرئيس.<sup>(١)</sup>

وثمة ما هو مشترك بين الرسام والصحفي ذكرته حياة، أحلام في "قوضى الحواس" حين قالت:

"أتذكر أنني لم أراه يوماً يستعمل معي إلا يده اليمنى، يذهلني هذا الاكتشاف المتأخر والذي يعيدني إلى ذلك البطل في روايتي".<sup>(٢)</sup>

وأيضاً: "أن تذهب إلى موعد حب، وإذا بك مع شخص خارج توأ من كتابك، يحمل الاسم نفسه، والتشويه الجسدي، نفسه لأحد أبطالك، وأن تبقى برغم ذلك على اشتهاك نفسه له، لا بد أن يترك في نفسك كثيراً من فوضى الشاعر... وفوضى الأسئلة، خاصة عندما ترى اسمه، كما اخترعته أنت، وأجهدت نفسك للعشور عليه قد غادر كتابك، وأصبح مكتوباً، أسفل مقال صحفي على جريدة... الخ.

ما يدهشني هو كون هذا الرجل يواصل معي قصة بدأت في رواية سابقة وكأنه يعيد إصدارها في طبعة واقعية، من نسخة واحدة".<sup>(٣)</sup>

١- عبد الواسع الحميري، خطاب الضد، مفهومه - نشأته - آلياته - مجالات عمله، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، ط ١، ٢٠٠٨، ص ١٠٦.

٢- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص ٢٦٩.

٣- المصدر نفسه، ص ٢٧٢، ٢٧٣.



وما هو مشترك بين بطلي الجزء الأول والثالث، زيادة على أن كليهما يحب حياة، أحلام الكاتبة الضمنية، رمز المدينة قسنطينة، ورمز الجزائر التي تزوج من جنرال، حيث يحكمها العسكر، ونجد أن المشترك بينهما كذلك صفة النضال، إذ أن الأول شارك في حرب التحرير وبترت ذراعه، وغادر إلى فرنسا ليقوم فيها، وأن الثاني الذي عاش في عهد الاستقلال غدا صحافياً وأعطيت ذراعه بسبب مقالاته التي ينشرها، وقد انتحل هذا الثاني اسم الأول بعد أن قرأ قصة الأول في الرواية الأولى.

كلاهما خالد بن طوبال، وخالد بن طوبال أيضاً هو بطل قصة لمالك حداد تشير إليها الروائية، وتوضح المصير المزعج لها، لكنها تريد من خلال ذلك أن تكتب عن الجزائر التي تقتل أبناءها، أحب الرسام حياة، ولكنها تزوجت من ضابط، وهربت وريدة في نص مالك حداد، مع ضابط فرنسي متخيلة عن زوجها خالد الذي قاوم من أجلها، فمات متحرراً.

ويدور بينهما ما هو أكثر من ذلك، يزور الصحفي خالد باريس ليستلم جائزة على صورة كان التقطها لكلب، وهناك يزور معرضاً لخالد بن طوبال الذي يمنحه الاسم زيان، ويكون زيان في المشفى، وفي المعرض يتعرف على الفرنسية فرانسواز التي يقيم لديها الرسام، حيث يستأجر غرفة في منزلها.

ويرغب الصحفي في التعرف إلى الرسام، ويتم له هذا، وما يتم له أيضاً أن الفرنسية فرانسواز ترحب به ليقوم في غرفة خالد، زيان، وعلى سريرته يقيم، ويقوم أيضاً على سريرته علاقة غرامية مع حياة التي تزور باريس مع أمها، لكي تلتقيا بناصر أخيها حيث هرب هذا إلى ألمانيا خوفاً من ملاحقة السلطة له بتهمة الإرهاب، إذ أنه



غدا مسلماً متطرفاً، ويموت الرسام، ويستلم الصحفي، الذي ذهب لاستلام جائزة، جثمانه ويعود به إلى الجزائر التي كان ناضل من أجلها.<sup>(١)</sup>

### ٢-٣-٣. سياق العنوان - عابر سرير:

صدرت الرواية روايتها بقول لاميل زولا (E. Zola) هو: 'عابرة سبيل هي الحقيقة ولا شيء يستطيع أن يعترض سبيلها'.<sup>(٢)</sup>

وهناك، في العربية، قصص وروايات كان عنوانها 'عابر سبيل' أو 'عابرو سبيل'، والانتزاع هنا هو في كلمة سبيل التي غدت عابر سرير، وقد تصدر صفحة الغلاف سرير لشخصين، وهذا قد يمنح الرواية دلالة ما، دلالة أن موضوعها هو الحب، ولطالما تكررت كلمة سرير في الجزء الثاني من الرواية، من ذلك مثلاً ما يرد في ص ٩٧ من 'فوضى الحواس' حين تتحدث عن زوجها الضابط وعلاقتها به وحياتهما في السرير وماذا يعني السرير لها وله:

"دوماً كان ضابطاً يحب الانتصارات السريعة حتى في سريريه وكنت أنشئ تحب الهزائم الجميلة، والغارات العشقية التي لا تسبقها صفارات إنذار، ولا تليها سيارات إسعاف، وتبقى إثرها جثث العشاق أرضاً

في النهاية، الرجال الذين خلقوا لكرسي، لم يخلقوا بالضرورة لسرير، والذين يهروننا بشبابهم ليسوا الذين يهروننا بدونها.<sup>(٣)</sup>

١- ينظر، أحلام مستغانمي، عابر سرير، دار الآداب، ط ٥، بيروت، لبنان، ص ٢٧٥.

٢- المصدر نفسه، ص ٥.

٣- المصدر نفسه، ص ٩٩.

وتتكرر كلمة سرير وعابر سرير في الجزء الثالث تكراراً لافتاً، تتكرر في صفحات ويكـون تـكرارها ذا دلالة، وهذه الصفحات هي ٢٢٣-٢٢٧/٢٣١/٢٤٣/٢٤٩/٢٨٤.<sup>(١)</sup>

والسرير هو سرير المشفى، والسرير هو السرير الذي ينام عليه الكاتب الصحفي وحياة معاً، ويكون لقاؤهما عابراً، هي متزوجة من الضابط، وهو متزوج من امرأة أخرى، ولا ينظران إلى المؤسسة الزوجية نظرة تقدير، وهكذا لا يمانعان نفسيهما من اللقاء العابر.

يقول المخاطب، السارد، الصحفي في أثناء اللقاء:

'يوم ماكر يتربص بسعادة تتأب لم تغسل وجهها بعد، سرير غير مرتب لليلة حب لم تكن، عبور خاطف لرائحتها على مخدع امرأة أخرى.'<sup>(٢)</sup>

وحين يزور الصحفي خالداً الرسام في المشفى ثانية يتذكر ما كان الرسام قاله له في أثناء الزيارة الأولى:

'قد لا تجدني في هذه الغرفة، قد أنقل إلى جناح آخر قبل أن يعلق مازحاً أنا هنا عابر سرير.'<sup>(٣)</sup>

وربما لا يحضر الجنس في الرواية حضوراً بارزاً حتى نقول إنها -أي الرواية- فيلم جنسي، حقاً إنه حاضر ولكن ليس لدرجة تجعل الرواية رواية جنسية رخيصة،

١- أيمن الغزالي، لذة القراءة في أدب الرواية، نينوى للدراسات والنشر، ط ١، سوريا، ٢٠٠١، ص ٤٢.

٢- ينظر، أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص ٢٢٦.

٣- المصير نفسه، ص ٢٢٦.

ومن يقرأ روايات الكاتبة الثلاثة سيلحظ أنها تحفل بأبعاد معرفية تثري قارئها، ثمة أبعاد معرفية روائية، وأخرى تتعلق بفن الرسم، وثالثة بتاريخ الجزائر الحديث منذ خمسينيات القرن العشرين، ورابعة بمعلومات عن الأدب الجزائري المعاصر من مالك حداد حتى كاتب ياسين، وخامسة عن تضافر البعد الوطني بالبعد القومي، وسادسة عن حياة المنفى وباريس، وسيجد القارئ نفسه مثقلاً بكم هائل من النصوص الأدبية العالمية التي توظفها الروائية أحياناً لخدمة مرامها.

ولعله يصدق أن نقول عن هذه الرواية ما قالته د. بشينة شعبان في كتابها "١٠٠ عام من الرواية النسائية العربية" (١٩٩٩) عن رواية ذاكرة الجسد:

"في أمور اللغة والاستشهاد والاستقلال والإخلاص والأمانة المتعلقة بالبلاد تستغرق المؤلفة في إعادة تقييم شاملة تتساءل عن مواقف وقيم موروثية قديمة تمر بلا سؤال من جيل إلى آخر، وهي بعملها هذا تعيد كتابة تاريخ الثورة الجزائرية والعقود الثلاثة التالية للاستقلال، وتكتب من منظور مستقل دون أي إلزام، ولا تريد كسب أي شيء سوى تصوير ما حدث بالقدر الممكن من الدقة والصدق، لتقل هذه المعرفة إلى الجيل الآتي دون تزييف أو مبالغات، وذاكرة الجسد هي ذاكرة الذين دفعوا أرواحهم وأعضاءهم الجسدية من أجل استقلال الجزائر".<sup>(١)</sup>

١ - بشينة شعبان، ١٠٠ عام من الرواية النسائية العربية، د.ط، ١٩٩٩، ص ١٩٨.

### ٣-٣-٣. اشتغال الأسلوب المباشر وغير مباشر في عابر سرير:

الأسلوب الذي توظفه أحلام مستغانمي في ثلاثيتها هو أسلوب متعدد متنوع ويغلب عليه في الجزئين الأول والثالث أسلوب الضمير الثاني، فيما يُصاغ الجزء الثاني عبر الضمير الأول، وأسلوب الضمير الثاني: الأنا، أنت لم يستخدم في الرواية بكثرة، وقد توقف أمامه عبد الملك مرتاض في كتابه "في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد" (١٩٩٨)، وأشار إلى أنه لا يشكل شيئاً لافتاً ومدهشاً، كما يذهب الفرنسيون حين يزعمون أنه من ابتكارهم، وإلى أنه يشكل شيئاً لافتاً، وقد أتى مرتاض على رأي الدارسة "فرانسواز غيون" التي ذهبت إلى أن بلزاك هو أول من استخدمه في رواية "الزنبقة في الوادي"، وعلى ما يزعمه الروائي الفرنسي "ميشال يتور"، حيث يرى أنه وظفه بطريقة منهجية، في روايته "العدول أو التحوير" (١).

ويذهب مرتاض إلى أن العرب وظفوا هذا الأسلوب في ألف ليلة وليلة ويخلص إلى أنه الأقل وروداً أولاً، ثم على رأي الفرنسيين الأحداث نشأة آخرأ، وأنه "ليس معجزة سردية، وإنما هو مجرد ضمير بسيط كبقية الضمائر، يؤدي وظيفة تبليغية عادية" (٢) ويرى مرتاض خلافاً لمنظرين كثر حول الأسلوب في الرواية حيث يرى أن الأمر ليس لعبة شكلية، ويرى أيضاً أن هذا الأسلوب يشكل شيئاً فقط من باب إشار الجديد، ومن باب التطلع إلى الترحيب بالاجتهاد والخروج عن المألوف في صورته

١- ينظر، عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، د.ط، الكويت، ٢٠٠٠، ص ١٥٩.

٢- المرجع نفسه، ص ١٥٩.



الأرقى، ولكن المزاوجة بين الضمائر الثلاثة لدى السرد الروائي مسألة جمالية، لا دلالية، وشكلية لا جوهرية، واختيارية لا إجبارية.<sup>(١)</sup>

غير أن دارسين آخرين لا يذهبون مذهب مرتاض، ولو كانت القضية قضية شكلية لما أولاها الدارسون هذه العناية اللافتة.

وعموماً فإن أسلوب المرسل والمرسل إليه أو المخاطب والمخاطب معروف في النصوص الثرية، ومعروف في القرآن، ومعروفة في الرسائل التي تغلب عليها هذه الصيغة، دائماً كان هناك، في الرسائل طرفان؛ كاتب ومكتوب إليه، (من - إلى) وكان هذا الأسلوب برز في الرواية العالمية آلام فترت لغوتة وفي الوقائع الغربية في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل لإميل حبيبي.

وربما وجب علينا هنا أن نميز داخل النص الروائي، بين كاتب رسائل ومتكلم، لأن الذي يكتب غير الذي يتكلم، ويجب علينا، عند قراءة الروايات التي صيغت بهذا الأسلوب، أن ننظر في المرسل والمرسل والمخاطب والمخاطب، وهكذا نستطيع أن نميز بين نص روائي وآخر، والسؤال هنا هو: هل استفادت أحلام مستغانمي، وهي تكتب روايتها من الأدب الفرنسي، حيث درست الدكتوراه في باريس، أم أنها استفادت من الأدب العربي، أم أنها ابتكرت هذا الأسلوب وحدها؟

ففي الجزء الأول من رواية ذاكرة الجسد إشارات عديدة إلى أن خالد بن طوبال كتب رسائل قبل أن يكتب الكتاب إذ نقراً:

"كان يمكن أن أقول أي شيء ..."

١- المرجع نفسه، ص ١٩٧.

---

ففي النهاية، ليست الروايات سوى رسائل وبطاقات، نكتبها خارج المناسبات،  
لمن يهمهم أمرنا: (١)

وفي الرواية نفسها نلاحظ كذلك:

"كم من الرسائل كتبت لك.. هل يمكن لكاتبه أن تقاوم الكلمات

و"تراني بدأت يومها أكتب كتابي هذا دون أن أدري، بعد أن أنتقل عشقي لك  
إلى هذه اللغة التي كنت أكتب بها رسائل لأول مرة...": (٢)

إنه يكتب لحياة ويوح لها كما راح (بول ايلوار) يكتب للمرأة التي أحبها أجمل  
الرسائل وأجمل الأشعار.

فإن المرء وهو يقرأ ذاكرة الجسد و"عابر سرير" يجد نفسه يقرأ ما كتبه نزار قباني  
حول الجزء الأول، عندما قرأ ذاكرة الجسد وكتب تعليقا جعلته أحلام مستغانمي نصا  
مصاحبا، يشغل حيز التعليقات الخارجية في غلاف الرواية، يقول نزار على الرواية:

"روايتها دوختني، وأنا نادراً ما أدوخ أمام رواية من الروايات، وسبب الدوخة أن  
النص الذي قرأته يشبهني إلى درجة التطابق فهو مجنون، ومتوتر، واقتحامي ومتوحش  
وإنساني، وشهواني... وخارج على القانون مثلي، ولو أن أحداً طلب مني أن أوقع  
اسمي تحت هذه الرواية الاستثنائية المغتسلة بأمطار الشجر... لما ترددت لحظة  
واحدة...".

---

١- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ١١، ١٢.

٢- المصدر نفسه، ص ٢١٨.

- الكاتب الضمني وتقصص شخصية الرجل: ثمة في الرواية إشارات إلى كاتبة روائية، وثمة أيضاً ما يشير إلى أن المخاطب، المرميل،<sup>(١)</sup> هو كاتب أيضاً، وقد يقوم المرء بعد أن يطلع على حياة المؤلفة بإجراء مقارنة بين المؤلفة والمؤلفة الضمنية، ويمدنا الجزءان الثاني والثالث بإحالات كثيرة إلى ذاكرة الجسد بل ثمة تناص واضح جداً ما بين أجزاء الرواية وهو ما يسميه النقاد التناص الداخلي، وهناك في المقابل تناص خارجي مع روايات عربية وأخرى غير عربية.

فالصحفي خالد بن طوبال في الجزء الثالث عابر سرير يأتي على ذكر روايتها 'فوضى الحواس' وذاكرة الجسد ويشير إلى أسلوبها في الكتابة:

'وهي التي كالأنظمة العربية، تحترف توثيق جرائمها، واستنطاق ضحاياها في كتاب، كيف لها ألا تجعلني مفضوحاً بالنسبة إليه، بقدر ما كان هو في ذاكرة الجسد.'<sup>(٢)</sup>

ويسأل الباحث نفسه: لماذا لجأت أحلام مستغانمي إلى راو؟ لماذا تركت الرجل يخاطب المرأة ولم تجعل امرأة تخاطب رجلاً؟ كان يخطر ببالنا عند قراءة رواياتها وعن أسباب اتهامها بأنها لم تكتبها، فاستتجنا أنها تسلفت إلى نفسية الرجل وكتبت عنها بجرأة أكثر مما يكتب عن ذاته.

فعندما نتوقف أمام الصفحات ٨٦-٨٩ نلاحظ أنها تكتب كلاماً قد لا يكتبه كاتب ذكر، وهي بذلك مثل نوال السعداوي وغادة السمان في بعض كتابتهما، ففي ذاكرة الجسد قال الرسام خالد بن طوبال عن إحدى لوحاته:

١- يوسف الأطرش، أطروحة دكتوراه، بنية الخطاب الروائي في الرواية الجزائرية، إشراف عز الدين بويش، جامعة قسنطينة، ٢٠٠٣، ٢٠٠٤، ص ٣٤٦.

٢- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص ٢٤٦.

" وهذه اللوحة لا تعني شيئاً بالنسبة لي، إنها امرأة عابرة، في مدينة عابرة".<sup>(١)</sup>  
والسؤال الذي يطرح نفسه هنا هو: هل كانت أحلام مستغانمي تخطط لكتابة عابر  
سريروهي تكتب ذاكرة الجسد؟ وأياً كانت الإجابة فنحن أمام رواية ممتعة وروائية  
تمتلك لغتها المميزة، وتبدو مولعة بالتجريب واللعب الروائي.

٤. مستويات اللغة السردية عند أحلام مستغانمي.

#### ٤-١ - لغة السرد الروائي:

تشكل اللغة في بعدها المنطوق والمكتوب أهم وسائل الاتصال الإنساني،  
ومن أجل ذلك حظيت بنصيب وافر من الدراسة منذ القديم، وقد تعددت الدراسات  
الأسنية والنقدية التي نظرت إلى مفهوم اللغة ولم تصل إلى مفهوم قار ونهائي في  
تعريف اللغة.

وظل تعدد المعاني والدلالات هو السمة الأبرز لدراسات اللغة ما يجعل مثل هذا  
الموضوع في الدراسات اللغوية مفتوحاً على البحث والاستقصاء،<sup>(٢)</sup> على أننا لن  
نعدم تعريفاً أو عدة تعريفات للغة التي تشكل مهاداً نظرياً مناسباً يعين في فهم مطلع  
تظاهرات اللغة، وجمالياتها في النصوص الروائية قيد الدراسة، ومن هذه التعريفات.

١- المرجع السابق، ص ١٦٥.

٢- رفقة محمد دودين، خطاب الرواية النسوية العربية المعاصرة (سمات وتقنيات)، منشورات أمانة  
عمان الكبرى، د.ط، عمان، الأردن، ٢٠٠٨، ص ٤٩٥.



تعريف فونت (VOUNT) والذي يرى أن اللغة هي تعبير عن المحتوى العقلي بما في ذلك من الأفكار والمشاعر،<sup>(١)</sup> ولذلك ليس بغريب أن يقول عنها الفيلسوف الألماني ليبنتز (Leibniz) (١٦٤٦ - ١٧١٩) قبل الثورة التي عرفت في القرن العشرين بكثير "إن اللغة هي أصدق مرآة للعقل الإنساني وأن التحليل الدقيق لمعاني الكلمات يمكننا من فهم عمليات العقل" أو يقول عنها فتجنشتين (١٨٨٩ - ١٩١٥):  
"إن حدود عالمي هي حدود لغتي".<sup>(٢)</sup>

وتعرفها سيزا قاسم: اللغة هي القالب الذي يصب فيه الروائي أفكاره.<sup>(٣)</sup>

ولهذا تعد اللغة من أهم مكونات الخطاب الروائي إلى جانب الرؤية السردية والبنية الزمنية والفضاء والشخصيات والوصف والأحداث، لكن تبقى اللغة هي المميز الحقيقي للرواية عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى، كما أنها المادة الشكلية التعبيرية التي تنبني عليها الرسالة الإبداعية التي يرسلها الكاتب إلى القارئ عبر جمل متنوعة: سردية، ومشهدية، وبلاغية، وحرفية،<sup>(٤)</sup> لذلك يتم التركيز عليها كثيرا مادامت شفرة وسيطة بين المبدع والمتلقي لأنها تحمل نوايا المؤلف وأطروحاته المباشرة وغير المباشرة.

١- خالد عبد الرزاق السيد، اللغة (بين النظرية والتطبيق)، مركز اسكندر للكتاب، د.ط، مصر، ٢٠١٣، ص ٣٤.

٢- عثمان بدري، وظيفة اللغة (في الخطاب الروائي عند نجيب محفوظ)، مورفم للنشر، د.ط، الجزائر، ٢٠٠٠، ص ١٣، ١٤.

٣- محمد عبد الله القواسمة، مرجع سابق، ص ١١٣.

٤- <http://www.albayan.co.ae/albayan/culture/2001/issue81/ofaque/2htm>.

ومن خلال استعمال تعابير مسكوكة، أو مستنسخات تناسية، أو تعابير تقريرية أو أساليب إيجائية إنزياحية، ورمزية، ومن ثمة فأي روائي لا يملك ناصية اللغة وقواميسها الحرفية والمجازية، ولا يحسن توظيفها توظيفاً أدبياً سامياً ويستثمرها في سياقات تواصلية وتداولية فنية وتعبيرية في قمة البلاغة والجمال والروعة الفنية وبذلك لن يستطيع أن يكون كاتباً روائياً ناجحاً ومتميزاً، ومنه يمكن القول: إن الرواية هي تشخيص اللغة وتصوير الذات والواقع اعتماداً على التشكيل اللغوي.<sup>(1)</sup>

يتوسل هذا المستوى اللغوي، بنية أسلوبية قصدية، تؤطر النص وتعلق عليه لتلتحم المكونات الروائية فيه، وبالتالي فهي التي يتكلم بها الكائن كما يقول هيدغر وفاعل السرد فيها يظل دوماً منتجاً إيديولوجياً، وكلماته هي دوماً عينة إيديولوجية وهكذا يمكن أن نميز لغة السرد بكونها لغة واعية محايدة تنحو إلى التصوير المحايد وهي ملازمة للمشاهد البصرية، تصوير حركة الشخص، وعناصر الفضاء والزمان.

#### ٤-٢- أنواعها:

ونحن إذ نتساءل عن المقاييس التي تحدد السردية واختلافه عن الشعر يذكرنا كلود بريمون في كتابه منطق المحكي (Logique du récit)، بعد مروره على مختلف النماذج الوصفية، بأن الحدث السردية هو عبارة عن صيرورة موجهة (Processus Orienté)، مثلها مثل البوصلة الموجهة التي لا تتحرك، والتي تؤثر على كل المحاور والاتجاهات، بل يرى أبعد من ذلك، أن بعض الإرغامات الزمنية هي الشروط الدنيا لوجود رسالة سردية، وهكذا يعرف بريمون المحكي بكونه رسالة تحكي صيرورة الذات، كما أن المحكي هو عبارة عن مجموعة من الأحداث والأفعال السردية

1- <http://www.albayan.co.ae/albayan/culture/2001/issue81/ofaque/2htm/22/03/2011> التاريخ 15: 16 p3518.

التي تسير نحو نهاية ما، أي أنها موجهة نحو غاية يتم توظيفها وفق منظور يسعى إلى تقريبها من المكتوب عبر التفصيل، هذا التفصيل الذي يستعيد خصوصية اللغة التداولية اليومية، ويؤسلبها وفق الإجراءات السردية التي تمنح له مسوغاته التخيلية، وهذا يتنظم في إطار سلاسل (Des séquences) تكثر أو تقل حسب طول أو قصر المحكي، فكل سلسلة يشد أفعالها رباط زمني ومكاني ومنطقي.<sup>(١)</sup>

إن محاولة الاقتراب من منطق اللغة السردية في الرواية يفصح لنا عن ثلاث أنواع للرواية من خلال التشكيل اللغوي، وهي أشكال اللغة الروائية عند عبد الملك مرتاض، وتختلف من ناقد إلى آخر، وفي هذه الدراسة قمنا بفرزها واختيار ما نخدمنا وفقا للأهمية وطبيعة الموضوع المدروس، حيث أخذنا الأجزاء المهمة وصنفناها في ثلاثة أشكال وهي:

### الشكل الأول: لغة النسيج السردية:

إن هذا الشكل اللغوي هو المستبد باللغة الروائية، لأنه لو تحولت الرواية إلى حوار كلها لاستحالت إلى مسرحية؛ كالذي يصادفنا في كثير من الروايات العربية تقليدية البناء، وتتجسد وظيفة هذا الشكل اللغوي في تقديم الشخصيات، وصف المناظر والأخبار والأهواء، والعواطف، فهو شكل مركزي، ولا يمكن الاستغناء عنه في أي عمل روائي.<sup>(٢)</sup>

١- مصطفى المويقن، تشكل المكونات الروائية، دار الحوار، ط ١، سورية، ٢٠٠١، ص ٢٠٨.

٢- عبد الملك مرتاض، نظرية الرواية، مرجع سابق، ص ١١٤.

## الشكل الثاني: اللغة الحوارية: (الرواية البوليفونية):

والحوارية هو مصطلح له مع الحوار جذع مشترك، وهو ما لم يغرب عن ذهن مبدعه ميخائيل باختين حين وضعه للدلالة على العناصر المتباينة داخل الأثر الروائي، فوجود هذه العناصر المشتركة وتفاعل بعضها مع بعض حسب نظام بعينه من شأنه إنشاء كيان فني واحد هو الرواية، فالرواية باعتبارها ظاهرة لغوية تقتضي دراسة خطابها، وخطاب الرواية حسب باختين يتميز بسمة أساسية هي استغلاله الواعي المنتظم لبنى اللغة الحوارية والحضور المتواقت في ملفوظ واحد لصوت المتكلم وصوت غيره.<sup>(١)</sup>

واعتمادا على مفهوم الحوارية التي تنطلق من التفاعل بين صوتي المتكلم والسامع أقامت جوليا كريستيفا، نظرية التناص، إن الرواية في نظر باختين هي أولا وقبل كل شيء انعكاس لأساليب مختلفة، إنها متعددة الأساليب والألسن والأصوات ولما كان الخطاب الروائي خطابا متنوعا وثنائي الصوت، كانت بنية الرواية قابلة لضم مختلف الأجناس التعبيرية، وجمع مختلف اللغات والأساليب، والحوارية تستبدل بمصطلح الخلق لدى الأسلوبية التقليدية بمفهوم التشخيص الأدبي والصياغة الجمالية للموقف والفكر في بنائها النهائي الذي اصطلح عليه باختين بـ: صورة اللغة، إن اللغة في الرواية لغة اجتماعية، وشكل إيديولوجي فيقول باختين: هي صورة منظور اجتماعي وصورة عينة أيديولوجية اجتماعية ملتزمة بخطابها وبلغتها.<sup>(٢)</sup>

١- محمد القاضي، معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، د.ط، لبنان، ٢٠١٠، ص ١٦١، ١٦٢.

٢- إدريس قصوري، أسلوبية الرواية (مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدق)، عالم الكتب الحديث، ط ١، الأردن، ٢٠٠٨، ص ٤٠٨.



### الشكل الثالث: لغة المناجاة: (الرواية المنولوجية):

الرواية المنولوجية هي الرواية التي تتكى على تصور إيديولوجي أحادي وعلى تشكيل سردي مبني على أحادية السارد العارف بكل شيء، وهيمنة السرد على الخطاب المعروض وعدم تنوع اللغة، والاكتفاء بسجل لغوي واحد يتسم بالرتابة والتكرار والمعاودة والفرادة، وهي ذات صوت واحد ولغة مفردة وأيديولوجية مطلقة أحادية الجانب، حيث يتحكم الكاتب في شخصيات المتن الحكائي كما يشاء بوجه مصائرهما بطريقة علنية مسبقة، ويلاحظ أن باختين لا يشير إلى الرواية المنولوجية أو ما يسمى بتيار الوعي كما عند جيمس جوسين وكافكا وهمنغواي وفرجينيا وولف؛ لأن هذه الرواية قمة في العطاء اللغوي، وانزياح ملحوظ في الأسلبة والتذويب (نسبة إلى الذات)، وإنجاز جديد في مجالا لتصوير اللغوي، وعظمتها الأسلوبية ليست أقل من عظمة الرواية البوليفونية، التي نجدها عند دوستوفسكي، فلا يقصد باختين بالرواية المنولوجية تلك الروايات التي ذكرناها آنفا، بل يقصد الرواية العادية ذات الصوت الواحد خاصة في روسيا الاتحادية.<sup>(1)</sup>

### ٣.٤- إشكالية الفصحى والعامية في الخطاب الروائي:

وهناك قضية مهمة فيما يتعلق بلغة الخطاب الروائي وترتبط بالعامية واللهجات المحلية، فهناك من يدعوا إلى توظيف العامية أمثال: عبد الرحمان الشرقاوي في روايته الأرض، وهناك من يدعو إلى تفصيح الرواية، كعبد الملك مرتاض فيرى أنه ينبغي أن نكتب الحوار باللغة العربية الفصحى وأن نكتب لكل مستوى مقامي باللغة المناسبة، فالقراء هم طلبة جامعيون فلماذا لا نكتب لهم بالعربية؟ فيقول: "وأيا كان الشأن،

1- <http://www.zahrira.net/> 22/03/2011.

فإننا نعتقد أنه لا ضرر، في هذه المسألة، ولا ضرار، كما يقول الفقهاء، أي لا ينبغي أن يكتب الكاتب بلغة مقامات الحريري من وجهة؛ ولا بلغة يوسف السباعي، وإحسان عبد القدوس من وجهة أخرى...، ولكن بلغة أنيقة؛ ومع ذلك تكون مفهومة؛ وشعرية ومع ذلك تكون بسيطة؛ ورفيعة النسيج، ما دمنا طالبنا بشعريتها، ومع ذلك تكون في متناول عامة القراء الجامعيين، وقد قصرنا القراءة على الجامعيين.<sup>(١)</sup>

إن هذه الظاهرة المزعجة عرفت في بعض الكتابات الأدبية الأخرى حيث كان بلزاك وهيغو وسواهما ينادون بالويل والثبور، وعظائم الأمور، مما قد يلحق الأدبي الفرنسي من مصائب العاميات المحلية الفرنسية، إلى أن جاء مارسيل بروست فحاول أن يقيس اللغة على مقدار الوضع الاجتماعي للشخصية في كتاباته الروائية وهناك من يتبنى المزاوجة والتعددية اللغوية لمراعاة الفوارق الطبقية والاجتماعية واستخلاص الأبعاد الأيديولوجية من خلال صراع اللغة وتعدد الأساليب كما نجد ذلك في روايات توفيق الحكيم ومحمد برادة.<sup>(٢)</sup>

وتبقى اللغة أهم مكون جمالي وإبداعي في عملية الخلق الروائي بعد أن استغنى الروائي المعاصر عن عدة مكونات سردية مثل الشخصية والحدث والفضاء ولكنه لا يمكن له أن يستغنى عن اللغة في التصوير والتشكيل وسرد الأحداث ولقد صدق عبد الملك مرتاض حين قال: اللغة هي أساس الجمال في العمل الإبداعي من حيث هو؛ ومن ذلك، الرواية التي ينهض تشكيلا على اللغة بعد أن فقدت الشخصية كثيرا من الامتيازات الفنية، التي كانت تتمتع بها طوال القرن التاسع عشر، وطوال النصف

١- عبد الملك مرتاض، نظرية الرواية، مرجع سابق، ص ١١٥.

2- ينظر، <http://www.zahrira.net/> 22/03/2011

الأول من القرن العشرين أيضا... إنه لم يبق للرواية شيء آخر غير جمال لغتها، وأناقة نسجها.<sup>(١)</sup>

## ٤- اللغة الشعرية في الخطاب الروائي:

### أ- مفهوم اللغة الشعرية:

استخدم أرسطو (٣٢٢-٣٨٤ ق.م) لفظة شعرية إذ وضعها عنوانا لكتابه ييوطيقا أو فن الشعر، ولكن مصطلح الشعرية الحديثة تحدد بفضل الشكلايين الروس، الذين أكدوا على ضرورة العناية بأدبية الأدب، وقد أدى رومان جاكبسون دورا هاما حين حدد وظائف اللغة وأكد على الوظيفة الشعرية التي تهيمن على بقية الوظائف في النتاج الأدبي والشعر على وجه الخصوص.

وإن شعرية النص هي أبرز خصائصه، وهي التي تميز الفن الأدبي عن غيره ولا تكفي العربية بما هو حاضر وظاهر في النص، بل تتجاوزه إلى ما هو ضمني وخفي، فالشعرية تتجاوز اللغة إلى مجمل نظرية الإشارات أي علم السيميولوجيا وعلى ذلك فالشعرية تتجاوز وتتعدى الأدبية، التي تقول بها المدرسة الشكلية وتتجاوز الأسلوبية، لتعالج قضايا لغة النص وقضايا القراءة وأثر النص.<sup>(٢)</sup>

وقد تناول تودوروف مفهوم الشعرية ضمن أثيرين هامين نشرا على التوالي هما: كتاب الشعرية وكتاب شعرية الثر، كان لهذين الكتاين صدى كبير في أوساط النقد العربي المعاصر، ونجد أن تودوروف قد انطلق من الخصائص الأدبية عموما ليصوغ

١- ينظر، عبد الملك مرتاض، نظرية الرواية، مرجع سابق، ص ١٢٦.

٢- ينظر، صالح مفقودة، نصوص وأسئلة دراسات في الأدب الجزائري، دار هومة، ط ١، الجزائر،

٢٠٠٢، ص ٦٨.



مفهوما عاما لما يسميه الشعرية (Poétique) التي يحدد موضوعها بأنه ليس العمل الأدبي في حد ذاته بل البحث في خصائص الخطاب الأدبي، بوصفه تمظهرا لبنية مجردة وعامة، وهو هنا يلتقي بشكل واضح مع مفهوم الأدبية الذي وضعه جاكبسون وهو يتقاطع أيضا مع رولان بارت في مفهومه علم الأدب.<sup>(١)</sup>

ويقترح تودوروف للدراسة النص الأدبي جملة من المستويات وهي المستوى الدلالي والمستوى اللفظي والمستوى التركيبي، بحيث يندرج تحت لواء هذا الثاني اللغة الشعرية، والملاحظ أن كثيرا من هذه الدراسات الشعرية الآن تتخذ محورا لها الحديث عن طبيعة وخصائص اللغة الأدبية؛ باعتبارها ملتقى نظريات الخطاب المعاصر.

وهنا يتساءل تودوروف (Todorov) سؤالا يعنينا في البلاغة العربية بصفة خاصة حين يقول: "هل اللغة المجازية هي ذاتها اللغة الشعرية؟ وما العلاقة بينهما؟" ويتهي في تحليله إلى وضع اللغة المجازية مقابل اللغة الأدبية أو الشعرية على اعتبار أن الأولى تنحو إلى تحقيق ما أطلق عليه الخطاب الأجوف، أي ذلك الذي يجذب الانتباه إلى الرسالة في حد ذاتها، بينما تنحو الثانية إلى أن تحضر لنا الأشياء نفسها، طبقا لوظيفة المحاكاة في الخطاب بعد تأويلها، ومع ذلك فإن كلتا اللغتين تصارعان عدوا مشتركا هو ما يسميه الخطاب الشفاف أي الذي يفرض التصور المجرد، ويقوم بتحويل مثلث أوجدن وريتشارد الشهير عن المعنى لتمثيل هذه العلاقة على النحو التالي:<sup>(٢)</sup>

١- ينظر، عمرو عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردية، مرجع سابق، ص ٩٧.

٢- المرجع السابق، ص ٩٧.



## اللغة العادية - التصور المجرد



وأيا من أبرز ما جاء في هذا المجال أن: "اللغة الشعرية هي لغة المجاز والكناية لغة الروح ولغة الحس الوجداني"<sup>(١)</sup>، ولقد امتازت أدبية اللغة في الروايات قيد الدراسة بمستوى متقدم من شعرية توظيفها الروائية، وذلك باكتسابها مظاهر خطاب يتجاوز بطريقة مشروعة تماما حدود اللسانيات، والمصاحبات المعجمية بوصفه تلفظا وهو نتاج ومزج، وليست المادة اللغوية سوى واحدة من مقوماته، أما الدور الحاسم لسياق عملية التلفظ: هو في تحديد المعنى الإجمالي له، ويقصد هنا بها اللغة الوظيفية التي يكتب بها الكاتب نصه، أي اللغة الخاصة التي يصطنعها هو أو التي يحاول أن يخرجها من المستوى المعجمي الميكانيكي الدلالة إلى المستوى الانزياحي.<sup>(٢)</sup>

ويعرف بارتون جونسون اللغة الشعرية فيقول: "اللغة الشعرية إذا هي انحراف عن مسار اللغة في التعبير المباشر، فالكلام عندما ينحرف انحرافا معينا عن التعبير المباشر، أي عن أقل طرق التعبير حساسية، وعندما يؤدي بنا هذا الانحراف إلى الانتباه بشكل ما إلى دنيا من العلاقات المتميزة عن الواقع العلمي الخالص، فإننا نرى إمكانية

١- خليل أبو جهجة، الحداثة الشعرية العربية (بين الإبداع والتنظير النقدي)، دار الفكر، ط ١،

لبنان، ١٩٩٥، ص ٢١٨.

٢- رفقة محمد دودين، مرجع سابق، ص ٥١٩.

توسع هذه الرقعة الفذة، ونشعر أننا وضعنا أيدينا على معدن كريم نابض بالحياة قد يكون قادرا على النمو والتطور".<sup>(١)</sup>

وتشير الدراسات إلى أن اللغة الأدبية هي لغة قلقة متحولة، متغيرة، متحفزة لغة شعرية وليست كالشعر، وذلك بإثارتها لجماليات بذاتها ناتجة عن انحراف النص عن مساره العادي، والبحث عن انتهاك اللغة العادية وهذا ما يؤيده جنيت حيث يقول: هي بنية أفعوانية وينزوعها نحو إضفاء الشعرية على لغتها".<sup>(٢)</sup>

وهذا الانحراف يحول التركيز محور التجاور سبيل الخطاب العادي إلى خاصية التوازن التي تنقل النص من مضمونه المعنوي إلى طاقته المهيمنة على مشاعر المتلقي حتى تستلب وعيه الذهني بحالة التوحد مع النص، هذا بالإضافة إلى إسهام الشعرية في تشكيل بلاغة الخطاب الأدبي المنطلق من معيارية محددة للغة والتراكيب، وهذه المعيارية تعني بأن الكلمات ليس لها معان، وإنما لها استعمالات وهذه الاستعمالات تجعل معنى الكلمة كامنا فيها،<sup>(٣)</sup> وعلى هذا الأساس يقول 'جاكسون' المتبني مفهوم 'سلوفسكي' القائل: "إن جوهر اللغة الشعرية ليس في التمثيق وإنما في تلك النوعية التي تنعش الفكر، والتي يقوم الشعر بواسطتها بفصل صورة أو موضوع متداول من سياقه المعتاد ليحوّله إلى شيء جديد".<sup>(٤)</sup>

١- رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، (دراسة جمالية)، دار الوفاء للنشر، ط ١، بيروت، لبنان، ٢٠٠٢، ص ١٣٦.

٢- ينظر، جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وآخرون، منشورات الاختلاف، ط ١، الجزائر، ١٩٩٦، ص ١٢.

٣- رقعة محمد دودين، مرجع سابق، ص ٥٢٠.

٤- بشير تاويريت، رحيق الحداثة الشعرية (في كتابات النقاد المحترفين والشعراء النقاد المعاصرين)، د.ط، ٢٠٠٦، ص ١٥.

وبما أن الدارس لشعرية النص السردي يولي اهتمامه نحو اللغة فنجد "جون كوهين" يصف اللغة الشعرية على أساس أنها: "هي علم الأسلوب الشعري والأسلوب هو ما ليس شائعا أو عاديا أو مطابقا للمعيار المؤلف العام".<sup>(١)</sup>

ويكون ذلك من خلال جمالية العدول والخروج عن المؤلف كما يتضمن مفهوم اللغة الشعرية بمكوناتها وأبعادها، أي الصورة الموسيقية بأنغامها وإيقاعاتها وأطرها التركيبية والتشكيلية، ويمكننا أيضا إدراج التجربة البشرية كموقف إنساني على أي نحو كان جانب من جوانب اللغة، ومن مجموع هذه الجوانب الثلاث يكتمل لدينا الوجود الشعري.<sup>(٢)</sup>

واللغة الشعرية هي لغة مختارة تعبر عن عمق التجربة وهي لغة راقية تعبر عن تجربة ذاتية، فالشعر فردي وإن كان يتجه إلى المجموعة فتفاعل الذات معه يستنفذ فيه الشاعر كل الطاقات التصويرية والإيمائية والموسيقية للكلمات والألفاظ في نقله للتجربة والخبرة الفردية الجديدة للقارئ "فمؤثرات الشعر تتبع من أعماق الشاعر، والشعر لا يقرر، ولا يصف واقعا، بل يعبر عن انفعال عاطفي، يتوجه به الشاعر من ذاته إلى ذوات الأخر".<sup>(٣)</sup>

---

١- جان كوهين، لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د.ط، ١٩٨٤، ص ٥.

٢- السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د.ط، ١٩٨٤، ص ٥.

٣- رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر (دراسة جمالية)، دار الوفاء للطباعة والنشر، د.ط، بيروت، لبنان، ١٩٩٨، ص ١٣٥.

## ٤٥. اللغة السردية في رواية ذاكرة الجسد:

إن الدراسة التي نحن بصدد إجرائها في الجانب التطبيقي تعنى بالعمل الروائي "ذاكرة الجسد" على بعدي بنية لغتها والمتمثلة في: لغة الاستعمال اليومي المؤلف أحادية الدلالة والمرجع، لأنها تعبر عن الواقع اليومي أو تمثله وتنقله بشكل واضح ومن ثمة لا تمثل أي انزياح عنه، فتغدو وظيفتها المطابقة، أما اللغة الأخرى فهي شعرية تتمثل في الإيجاء والرمز وتعددية الدلالة، ومن ثم انزياح عن مقاطع البنية الروائية ذاتها التي تستخدم لغة الاستعمال اليومي.

وفي دراستنا هذه نعطي مساحة أكبر بالمقاطع الأكثر شعرية ولا نهمل بطبيعة الحال لغة الرواية العادية، لأنها تشكل مع المقاطع الأخرى لحمة وبنية روائية متكاملة. فننتقل في دراستنا من هذه الثنائية تحت عنوان "فنية اللغة السردية في رواية ذاكرة الجسد" والتي تحتضن عنصرين أساسيين، هما لغة السرد الروائي العادية وهي ذات الاستعمال المؤلف، وشعرية لغة السرد وهي اللغة الإيجائية وهي اللغة التي تحمل بين طياتها الدلالات الفكرية والأيدولوجية، فتعطينا عند انسياقها مع اللغة العادية البنية السردية الكاملة لرواية ذاكرة الجسد، وهو الجزء الذي ستتوغل في سبر أغواره.

## أ. لغة السرد العادية في رواية ذاكرة الجسد:

إن اللغة العادية في أقرب تعاريفها، هي لغة يستعملها شخصان يتيمان إلى نفس المناخ اللغوي لكن من بلدين متباعدين، فتكون اللغة العادية هي أول حوار يقوم بينهما، وبهذا التعريف نخرج عن اللغة الحوارية، وهي اللغة التي امتازت بها رواية ذاكرة الجسد.



## بد اللغة الحوارية:

لقد تميز رواية ذاكرة الجسد بحواريتها المتعددة بتعدد أصواتها في نسيج بنائها السردى، وهذا ما جعلها خاصة من خصائصها التي ساهمت في دفع الأحداث إلى الأمام، وامتدت لتشمل المتلقي لترسخ في وعيه نسقها الثقافى، والتي تحقق تفسيراً للدلالات المقروءة، ومن أمثلة ذلك: "مازلت أذكر قولك ذات يوم: الحب هو ما حدث بيننا، والأدب هو كل ما لم يحدث"<sup>(١)</sup> لتعود فتختتم الرواية بنفس العبارة في الصفحة ٤٠٣؛ وهذا لما لهذه العبارة من حمولة إيديولوجية سنأتى لشرحها فيما بعد، ومن أمثلة الحوارية في الرواية إيراد أصوات فنانين ورسامين كانت مقولاتهم عبارة عن أصوات مرجعية لمواقف مربها السارد ومازالت مؤثرة فيه، ومن أمثلة ذلك ما ورد في النص، كان مارسيل بانيول يقول: "تعود على اعتبار الأشياء العادية، أشياء يمكن أن تحدث أيضاً"<sup>(٢)</sup> وكان ذلك يوم لقائه غير العادى بحياة، وفي مقولة أخرى يقول: "كان مونتلان يقول: إذا كنت عاجزا عن قتل من تدعى كراهيته، فلا تقل إنك تكرهه: أنت تعهر هذه الكلمة!"<sup>(٣)</sup>، ولهذا عندما كره خالد حياة قتلها بطريقته الخاصة الخاصة على الورق والأمثلة على ذلك كثيرة، وفي حديثه عن عشقه لحياة الجنونى ألم يقل (برنارشو): "تعرف أنك عاشق إلى حد الجنون"<sup>(٤)</sup>.

واستدل السارد بكثير من مقولات الفنانين والشخصيات التاريخية وان دل هذا على شيء، فإنه يدل على ثقافته الواسعة، مما يولد تلاقح حضارى مع الآخر، لأن

١- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ٧.

٢- المصدر نفسه، ص ١٣.

٣- المصدر نفسه، ص ٤٨.

٤- المصدر نفسه، ص ٥٥.

استعان السارد بشخصيات ومفكرين جزائريين أيضا، فاستحضر ابن باديس عندما تذكر رائحته شعب الجزائر مسلم:

شعب الجزائر مسلم وإلى العروبة يتسبب

من قال حاد عن أصله أو قال مات فقد كذب

أو رام إدماجاً له رام المحال من الطلب.<sup>(١)</sup>

وقد تكلم أيضا على لسان الشعب الجزائري فأخذ عنهم الأمثال الشعبية في قوله (الطير الحر ما ينحشمش، وإذا انحكم.. ما يتخبطش)،<sup>(٢)</sup> وهذه الأمثال تحمل أيديولوجية مفادها عدم الاستسلام وإن وقع الأحرار فإنهم يصمدون مثال ذلك العربي بن مهيدي.

كما نتحدث عن قضايا أدبية وأخرى سياسية، في حوار للبطل "خالد" مع الشاعر زياد في قوله: "كان حديث زياد ينتهي كالعادة بشتم تلك الأنظمة التي تشتري مجدها بالدم الفلسطيني، تحت أسماء مستعارة كالرفض والصمود والمواجهة، فينعتها في فورة غضبه بكل النعوت الشرقية البذيئة، التي أضحك لها وأنا أكتشف بعضها لأول مرة."<sup>(٣)</sup>

١- المصدر السابق، ص ٣١٨.

٢- المصدر نفسه، ص ٢٢٨.

٣- المصدر نفسه، ص ١٩٧.

ويؤكد أنطوان طعمه في حوارية اللغة الروائية بقوله: "هو أن يقطع الراوي السرد لينقل الأحداث والصفات بل الكلام الذي يتبادله شخصان أو أكثر معبرين عن أفكارهم، وطباعهم، ومستواهم الفكري، والاجتماعي".<sup>(١)</sup>

وهو ما ظهر جليا في رواية "ذاكرة الجسد" في تعدد السارد إقحام أفكاره بين طيات خطاب النص، فيتلقاها القارئ ضمنا في عقاه اللاواعي فيتشبع بالفكرة دون شعور، وقد استعانت الساردة على ذلك باللغة الحوازية، والتي ساهمت في كشف الأحداث التي لا تسير الرواية فحسب بل تحمل معها أفكار شخصياتها ومستواهم الفكري، والاجتماعي، لإغناء روايتها، وكان للغة المناجائية وهي لغة البوح، لغة العقل الباطني، لغة الصدق الواعي، الدور المكل ليعطينا رواية بكل معنى الكلمة.

### ج. اللغة المناجائية:

لقد حفلت رواية "ذاكرة الجسد" بالمنولوجات الداخلية، كونها تنطلق من تعددية الخطاب والأصوات، ولهذا كان المزج بين المنولوج المباشر والمناجاة الذاتية ممكنا وخاصة أن الرواية تتضمن هذه الصيغة في شطر كبير من حوارات البطل الداخلية وخاصة أن هذا البوح الذاتي نابع من وعي الشخصية الساردة بضمير المتكلم، أو الغائب مباشرة وهذا ما يدخلها أيضا ضمن دائرة تيار الوعي في الرواية الحديثة والمعاصرة، وقد ارتبطت المنولوجات المتميزة بالمناجاة في الرواية، بحوارات خالد مع نفسه أثناء حالة اليأس والحزن.

١- أنطوان طعمة، نحو دراسة منهجية للأدب القصصي، حوليات فرع الآداب العربية، جامعة القديس يوسف، د.ت، ط ٢، ١٩٨٧، ص ٧٦.

وكمحاولة لاستبطان قلب حييته وهو قلب المدينة ووجهها الحقيقي الذي يخفيه  
الخداع والزيف، فعند اكتشافه هذا الزيف المخوف، يحاول بذلك إيجاد متنفس لهذه  
الذات الحائرة، الثائرة، والتي لا تجرؤ على المناقشة ولا على البوح بشكل علني لأي  
كان، فكان السبيل لفك الحصار عن الشخصية المأزومة هو البوح للذات يقول السارد  
في الرواية بعد التأزم الذي عاشه وهو يكلم نفس عن عرس حييته:

غدا سيكون عرسك إذن..

ويضيف قائلاً: "وعبثاً أحاول أن أنسى ذلك، وأمشي في شوارع قسنطينة، يسلمني  
زقاق إلى آخر، وذاكرة إلى أخرى.

أما قلت إنك لي ما دمنا في هذه المدينة؟

أين تكونين الآن إذن؟ في أي شارع، في أي زقاق من هذه المدينة المتشعبة  
الطرق والأزقة كقلبك، والتي تذكرني بحضورك وغيابك الدائم، وتشبهك حدّ  
الارتباك؟

لست لي...<sup>(١)</sup>

لمن منا أهديت نسختك المزورة؟ وكلانا يملك منك نسخة دون توقيع؟

من منا أوهمته أنه يسكن الصفحات الداخلية للكتاب كما يسكن قلبك، وأنه  
ليس في حاجة في حاجة إلى إهداء؟

وهل صدّقت زياد.. هل صدّقتك - هو أيضاً - لدرجة أنه قرر أن يأخذ معه هذه  
الرواية ليعيد قراءتها، حيث سيذهب هناك!<sup>(١)</sup>

١- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ٣٢٨.



هنا حيث تبوح الذات بقلقها وألمها وشعورها بالوحدة التي قد تقود إلى الضياع الفكري والاجتماعي وإلى انعدام الأمان والخروج عن الجماعة وعن الوطن وهكذا تدخل الشخصيات في صراع لإثبات الوجود، وقد يتعلق بشخصية انهزامية فيولد لديها إحباط ومحاولة قتل الآخر أو قتل نفسه (الانتحار)، فهاجر خالد خلفا وراءه وطنا طالما اعتبره موطن آلامه رغم أنه أحب هذا الوطن حد الجنون، فيقول: بدأ شيء من اليأس والمرارة يملأني تدريجيا، هل أغير وظيفتي لأستبدل بمشكلاتي بمشاكل أخرى، وأصبح هذه المرة طرفا في لعبة أخرى؟

ماذا أفعل بكل ما كدّست وجمعت من أحلام طوال سنوات غربتي ونضالي، وماذا أفعل بسنواتي الأربعين، وبذراعي المبتورة، وبذراعي الأخرى؟  
ماذا أفعل بالرجل العنيد الذي يسكتني...

كان لابد من أن أقتل أحدهما ليحيا الآخر... وقد اخترت: (٢)

"...لم يعد يترقب الصباح، مذ حجز الجالسين فوقنا.. الشمس أيضا، إنه يترقب البواخر والطائرات.. ولا يفكر سوى بالهرب.

أمام كل القنصليات الأجنبية تقف طوابير موتانا، تطالب بتأشيرة حياة خارج الوطن، دار التاريخ وانقلبت الأدوار، أصبحت فرنسا هي التي ترفضنا، وأصبح الحصول على «فيزا» إليها هو المحال من الطلب! (٣)

١- المصدر نفسه، ص ٢٥٦.

٢- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ١٥١.

٣- المصدر نفسه، ص ٣١٨.

هذه العلاقة الشائكة التي ظلت قائمة بين الدول الاستعمارية وسكان مستعمراتها بعد الاستقلال، وعلى نحو خاص العلاقة الاستعمارية الفرنسية مع الجزائر التي لم تنته بالرغم من المليون ونصف مليون شهيد الذين ضحوا بدمائهم لأجل الاستقلال وبذلك ستكون هذه العلاقة بمثابة إطار فكري مرجعي للكاتبة، لا سيما وأنها تنتمي لأسرة قسنطينية ناضلت ضد الاستعمار، وبالتالي فإن الأرضية الوطنية لموقفها الفكري واضحة تماماً ولا غبار عليها، بينما الغبار سيتراكم في الوطن وما آل إليه بعد الاستقلال من أحداث جسام انتهت بانقسام اجتماعي منذر بخراب كبير أحال الجزائر إلى بيئة جهنمية طاردة للمثقفين والمبدعين على نحو خاص، لتغدو المنافي بالرغم من جحيمها فردوساً تشد الرحال إليه.

جاءت مقاطع البوح الذاتي في الرواية كتقنية تحقق التوازن النفسي عندما تكون بديلاً عن المواجهة، وهي في نفس الوقت عملية تطهير للنفس، فيصبح البوح الذاتي قتلاً للخشية والخوف والرغبة من الاتهام بالجنون، وهو في نفس الوقت الرغبة العارمة في القتل والانتقام من الآخر فيقول خالداً:

«أما، عوضتها بألف امرأة أخرى ولم أكبر.

عوضت صدرها بألف صدر أجمل ولم أرتو، عوضت حبها بأكثر من قصة حب ولم أشف كانت عطرا غير قابل للتكرار، لوحة غير قابلة للتقليد ولا للتزوير.

فلماذا في لحظة جنون تصورت أنك امرأة طبق الأصل عنها؟ لماذا أطالبك بأشياء لا تفهمينها ويدور لن تطاليه؟<sup>(١)</sup>

أخترت لي أكثر من عشيقة عابرة، أثبتت سريري بالملذات الجنونية بنساء كنت أدهشهن كل مرة أكثر، وأقتلك بهن كل مرة أكثر، حتى لم يبقى شيء منك في النهاية نسي هذا الجسد شوقه لك، نسي تطرفه وحماقاته وإضرابه عن كل لذة، ما عدا لذتك الوهمية.

تعلمت أن أفرغ النساء من رموزهن الأولى.

من قال إن هناك امرأة منقى، وامرأة وطن، فقد كذب..

لا مساحة للنساء خارج الجسد، والذاكرة ليست الطريق الذي يؤدي إليهن، في الواقع هناك طريق واحد لا أكثر، يمكنني أن أجزم اليوم بهذا !  
اكتشفت شيئاً لا بد أن أقوله لك اليوم..

الرغبة محض قضية ذهنية، ممارسة خيالية لا أكثر، وهم نغلقه في لحظة جنون تقع فيها عبيداً لشخص واحد، نحكم عليه بالروعة المطلقة لسبب غامض لا علاقة له بالمنطق.

رغبة تولد هكذا من شيء مجهول، قد يعيدنا إلى ذكرى أخرى.. لعطر رائحة أخرى لكلمة لوجه آخر، رغبة جنونية تولد في مكان آخر خارج الجسد، من الذاكرة أو ربما من اللا شعور من أشياء غامضة تسلفت إليها أنت ذات يوم، وإذا بك الأروع وإذا بك الأشهى، وإذا كل النساء أنت

أفهم لماذا قتلتك يوم قتلت قسنطينة في داخلي؟

ولم أعجب يومها وأنا أرى جثتك عمدة في سريري.

لم تكونا في النهاية سوى امرأة واحدة.

ستقولين: لماذا كتبتلي هذا الكتاب إذن؟ وسأجيب أنني أستعير طقوسك في القتل فقط، وأني قررت أن أدفئك في كتاب لا غير.

فهناك جثث يجب ألا تحتفظ بها في قلبنا، فلحِب بعد الموت رائحة كريهة أيضا، وخاصة عندما يأخذ بعد الجريمة..

...لنفترض أنك امرأة كان اسمها حياة...<sup>(١)</sup>

ويكون البوح هنا على لسان السارد كنوع من الحرية الإبداعية، حيث يتم الاستعاضة بالسرد المشحون بالطاقة الشعرية على حساب البناء القصصي فيكرس سياسة الإمتاع والتي تحتزل المرأة كونها جسد فتجردها من الفكر، فيتم التصريح والتوضيح في رسم كيان المرأة الحقيقي وفضح كل ألاعيبها، وهو نفس الأسلوب الذي يتبعه نزار قباني:

فكان نوع آخر من المناجاتية وهو تداعي الأحلام، التي يتم توظيف تقنية البوح الذاتي بشبقية، وتوظيف السرد في مواقف أكثر حميمية، ليضيفي عليه العوبة السرد المتمثلة في الترميز فيحمل رموز كالحرية والقيّد، وتحمل لنا الثنائيات المتناقضة في طياتها منها (اللذة والألم) و (الحب والكراهية)... ويظهر ذلك في أحلام خالدة وقوله:

أن السرير هو المكان الوحيد الذي يمكن أن أهرب منك إليه.

أو على الأقل ألتقي فيه معك بلذة وليس بألم. لكن...

هل أجروا حقا على استحضارك اليوم في هذه اللحظة التي كنت أدري أنك تتجملين فيها استعدادا لرجل آخر؟

١- ينظر، أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ٣٨٦.



هل سأجرؤ على استحضارك في هذا الصباح، وهل سيغفر لك جسدي حقاً في لحظة نزوة كل خياناتك السابقة واللاحقة؟ كان ذلك جنونا في جنون !!...

آه لو كنت لي ذلك الصباح، في ذلك السرير الكبير الفارغ البارد دونك<sup>(١)</sup>.

كانت رواية الجسد في خطابها، وخاصة في لغتها المناجائية؛ عبارة عن رسالة بعث بها خالد للحياة، يصرح فيها عن مكنونات دواخله وعن هواجسه ومشاعره التي لم تكتشفها على الرغم من قربها منه وهو يصرح أيضاً عن الشاعر التي انتابته بعدما هجرته، وابتعدت عنه، حيث يخبر قارئه بلغة الأشواق والمكابدة والحزن والألم، أنه يعشق امرأة غائبة ألهمت خياله، وقد عاهد نفسه على عدم نسيانها لأنها والحياة صنوان لا بديل لهما، ولذلك سيكون اسمها (حياة) بكل ما تتضمنه الكلمة من رمزية إيجابية تتماهى على هذا النحو، أو ذاك بالجزائر الوطن أو بقسنطينة كحاضنة مشتركة للشخصيتين الأساسيتين.

ومن هنا فإن حياة بدل من أن تكون شخصية إنسانية من لحم ودم، ستأخذ بعداً ميتافيزيقياً بالنسبة للعاشق الولهان، فهي (الأم الكونية)، وعشيقته وملهمته، وهي الوطن بكل ملامحه (الجزائر) الذي فتك بأبنائه البررة واقرنت أيضاً بالعسكر الفاسدين والقتلة المحترفين، ليغدو الحزن بمثابة المطهر الذي يدفع بالنفس نحو شفافية البوح من جهة ودافع للانتقام من جهة ثانية، والانتقام هنا سيكون جنسياً أو بالقتل، وهي نفس الطريقة التي تتهجها البطلة.

١ - ينظر، المصدر السابق، ص ٣٣٢.

## د ذاكرة الجسد بين الفصحى والعامية:

إن ما يسهم بطريقة ما في خلق ثنائية وتعددية صوتية ضمن الملفوظ الواحد والكلمة الواحدة هي الظواهر اللغوية والأسلوبية المختلفة، حيث يستخدم الروائي مستويات لغوية في غير مقامها التداولي، فنجد أنفسنا أمام معجم الراوي الذي يجعل القارئ يقوم بإعادة تفسير ضمني في الكلمة نفسها وفهمها، وطريقة اللغة ذاتها وعلاقتها بالموضوع وبالتكلم، مما يحدث تحولات كبيرة وانتقالات المستويات اللغوية المختلفة للرواية، ويهدف كل هذا التحول في التعامل مع اللغة الروائية إلى خلق تنوع كلامي وأسلوبى يضيف على الرواية صفة الحوارية والحركية والحيوية ويقول باختين في ذلك: "أن اللغة نسق من اللغات".<sup>(١)</sup>

ويمثل التهجين في رواية ذاكرة الجسد في مستوى التداخل بين العربية والفرنسية أي الازدواج اللغوي وتوظيف اللهجة العامية أي الثنائية، وفي رواية ذاكرة الجسد نجد الغلبة للغة الفصحى وهي لغة شعرية راقية؛ ولكن إلى جانب الكلمات الفصيحة الممزجة بالبلاغة الشعرية، تترأصف إلى جانبها كلمات عامية بسيطة متداولة، تستمدّها الرواية من الكلام العامي أو من التراث الشعبي كما جاء في الرواية:

كانوا سلاطين ووزراء ماتوا وقبلنا عزاهم

نالوا من المال كثرة لا عزهم ولا غناهم

١ - ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات، د.ط، القاهرة، مصر،

قالوا العرب قالوا ما نعطيؤ صالح ولا مالو..<sup>(١)</sup> لقد جعل السارد من الرواية خطابا يحمل خلفية سياسية، لكن زينها بمختارات من التراث الشعبي الغنائي المستمد من أغاني المألوف القسنطيني، لتسرد لنا قصة (صالح باي) أشهر بايات قسنطينة فتحكي لنا قصة سلاطين عاشوا في سالف الأزمان، نالوا من العزة والسلطة ما خلد ذكرهم في التاريخ، غير أن المال زال والحكم فات ولم يبق إلا وجه ربك ذو الجلال والإكرام، وما (صالح) إلا واحد من أولئك الحكام الذين خلدتهم التاريخ في أغنية شعبية ليعتبر ذوو السلطة من بعده الذين سينعمون بالسلطة أياما معدودات، لتنتقل إلى خلفهم ولهذا يجب الحكمة والفطنة وحسن التدبر والتفكير، فكان هذا التوظيف بمثابة اقتباس مما جاء به ابن المقفع في كتابه كلیلة ودمنة، وبدل أن يستخدم الأسلوب الوعظي المباشر، أو يسرد لنا قصة يعلمها صغيرنا وكبيرنا، فإنها لجأت إلى ما يستعذبه القارئ بصفة عامة والقارئ الجزائري بصفة خاصة: إنها الأغنية، وبالضبط أغنية المألوف التي تتدفق حروفها طربا من حنجرة (الفرقاني) ليطرب بها أصحاب النجوم والبدلات الرسمية.

وقد وظفت الأغنية الشعبية للعودة إلى التراث؛ حيث يشكل قفزة نوعية نادرة من نوعها في عملية الاسترجاع بالنسبة لخالد الذي حركته هذه الأغنية وأعادته قرابة الأربعين سنة إلى الوري عندما لم تكن العروس يومها حييته فكان يسير والسعادة تغمره، ويستحضر التراث الثقافي لمدينة قسنطينة فتقول الأغنية:

ياديني ما أحلالي عرسو، بالعوادة...

الله لا يقطعلو عادة ..

١ - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ٣٥٦.

والمخاف عليه، خمسة والخميس عليه)

وفي أغنية أخرى يقلن النساء وهن يزغردن:

(إذا طاح الليل وين نباتوا فوق فراش حرير ومخدراتو...

أمان.. أمان.....<sup>(١)</sup>)

كما لجأت إلى بعض الأمثال الشعبية التي استعان السارد بها لحمل دلالات ضمنية متعارف عليها في المجتمع الجزائري، وذلك لعدة أهداف منها تلخيص وتقليص السرد، وتحميل النص دلالات الانتماء الحضاري، وتطعيم النص بشعرية هذه الأمثال فيقول: تذكرت مثلاً شعبياً رائعاً، لم أكن قد تنبهت له من قبل: "الطير الحر ما ينحشم وإذا انحكم، ما يتخبّطش!"<sup>(٢)</sup> وفي قوله أم هو قانون الكوارث التي لا تأتي سوى دفعة واحدة كي تجي تجيبها شعر، وكي تروح تقطعها السلاسل<sup>(٣)</sup> وهي قصة ملك أضاع أملاكه، وتمزقت السلاسل التي تربط بها الخيل فابتلعها أراضي الصحراء في يوم عاصف، ومرت الأيام وبينما كان الملك يمشي ذات يوم في نفس المكان الذي أضاع فيه ممتلكاته رأى شعرة من شعر فرسه، وعندما جذبها نحوه خرجت معها كل الكنوز فقال هذا المثل وصار متداولاً بين الناس، وهكذا هو الحال بالنسبة لخالد عندما استخدم هذا المثل، وفي مثل آخر يقول: أفكروا... وإلا الله لا يجعلكم تفكروا، ويقول المفكرون في ذلك المثل الشعبي وهو يتخلى عن أولاده<sup>(٤)</sup> فكان توظيفه للأمثال توظيفاً ملائماً في المواقف المناسبة؛ وذلك يدل، على تشبعه بالثقافة المحلية، وممارسته

١- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ٣٥٩.

٢- المصدر السابق، ص ٢٢٨.

٣- المصدر نفسه، ص ٢٤٤.

٤- المصدر نفسه، ص ٣٤٤.



الفعلية للغة الشعبية، والتمسك بالتراث الشعبي، ولأن مستويات اللغة العربية الفصحى ومنها العامية تعكس الانتماء للمجتمع البسيط فإن السارد يتبنى الحوار الواقعي المتعدد لشخصيات الرواية عليها في أكثر من مقام سردي يضيفي عليها خصوصية محلية نشتم من خلالها رائحة الانتماء، وتمسك المؤلفة بأصولها الجزائرية القسنطينية، والجدول التالي نوضح فيه اللغة الفصحى والعامية من خلال شخصيات الرواية:

الشخصيات	اللغة الفصحى	الصفحة	اللغة العامية	الصفحة
أما الزهرة	قالت: كنت في الماضي أنتظر الاستقلال ليعود لي الطاهر، اليوم أدركت أنني لم أعد أنتظر شيئاً	١٠٧	مرددة بحزن بدائي: يا وخذتي، يا سوادي آه الطاهر أحناني لمن خليتي، نروح عليك أطراف	١٠٧
سي الطاهر	لقد اخترت هذا الاسم سجلها متى استطعت ذلك وقبلها عني.. وسلم كثيرا على (أما) ..	٣٦	لازمنا رجال يا جماعة..	٣٨
خالد	يا شجرة توت تلبس الحداد وراثيا كل موسم. يا قسنطينة	١٣	وسؤالك بلهجة قسنطينية افتقدتها، واش؟ آه واشك	٦٦

			الأثواب..	
٨٠	ع السلامة يا سيدي..عاش من شافك!	٨٠	يا أخي.. أيعقل أن نسكن هذه المدينة معا دون أن تفكر في زيارتى مرة واحدة؟	نسي الشريف
٨٠	واش آسيدي..لو كان ما نجيوكش ما نشوفوكش وإلا كيفاش؟	٨١	أريد أن أحتفظ بشيء منك للذكرى..	نسي مصطفى
٢٨٥	واش مازلت تنقل في الطابلوهاات ؟..	٣٠٣	لي أصدقاء معظمهم مدرسون معي في الثانوية	حسان
٣١٠	واحد عايش في الدنيا ..وواحد يونس فيه..	٣٠٩	يقال إنهم أحضروا كل شيء من فرنسا..	عتيقة
١٣٧	قلت بلهجة جزائرية بين المزاح والجد: علاش..إن شاء الله خير..	٩١	كان يمكن أن أكتب بالفرنسية، ولكن العربية هي لغة قلي..	حياة

نجد بالإضافة إلى تضمين الرواية التهجين باستعمال الازدواج اللغوي أي لغة  
الآخر الحاضر بالقوة والفعل في التاريخ والذاكرة والايديولوجيا وفي الحاضر أيضا

والعامية الخالصة والعامية المعربة من باب الثنائية اللغوية، فتميل الكاتبة أيضاً إلى التهاور باللغة الفرنسية في أكثر من مقام نسرد منه هذه العينة:  
«Mai comment allez – vous mademoiselle»<sup>(١)</sup>

« Bien ..je vous remercie..»

« Criminels ..assassins..salauds..nazis»<sup>(٢)</sup>

«Mais ce n'est pas possible»<sup>(٣)</sup>

ومن هنا فإن الخطاب الفكري سوف يتمركز في تبين أسرار العنف الجزائري عبر مجموعة من الشخصوس دخلوا حيز الحكاية عن طريق تداعيات السارد التي ظلت متارجحة بين عالمين عدوين وصديقين في آن واحد، لتعكس لنا الحالة الخاصة للثقافة الجزائرية، التي ظلت مرتبطة بالثقافة الفرنسية سواء عبر اللغة لدى الكتاب الذين كتبوا بها.

وتوظيف التعدد اللغوي في الرواية يعكس واقع التنوع الثقافي الذي يعيشه أبناء العصر وأبناء الجزائر خاصة، وواقع التمازج الكبير لغوياً واقتصادياً وسياسياً في عالمنا المعاصر، إن الحوارية المؤسسة للسرد في ذاكرة الجسد تتحدد في معظم الأحيان بلغة الآخر حيث يؤكد النقاد أن الروائي المعاصر لا يأخذ اللغة من القاموس بل من شفاه الآخرين وفي سياقات الآخرين، ويرى أن استثمار تنوع مستويات اللغة في أداء الشخصية الواحدة مائل بقوة في الرواية وهذا لإذابة الحواجز اللغوية والثقافية داخل

١- أحلام مستغامي، ذاكرة الجسد، ص ٦٦.

٢- المصدر نفسه، ص ٣٢٠.

٣- المصدر نفسه، ص ٣٩٩.

حيز شائع على مستويين، الزمن والمكان، وهو حيز متجانس لغوياً وثقافياً ولكن تكريس مستوى اللهجة مقصود أكثر لإظهار الحنين للأرض وحب قسنطينة واللهجة القسنطينية، فمن خلال التوظيف المتشاكل والمختلف لمستويات اللغة قد شيدت خصوصية أدبية للرواية.

#### ٦٤- شعرية لغة السرد في ذاكرة الجسد:

تبنى أحلام مستغانمي الشكل الفني لرواية 'ذاكرة الجسد' على التناص وتداخل الأجناس لأنها تتقن صناعة الكلمة الشعرية، ولترتقي بلغة الكتابة الروائية إلى مستوى جمالي تبرهن به على إذابة الحدود الوهمية في صناعة الكلمة الأدبية تلك الكلمة الخالقة للتوازن الروحي، والفكري في عالم لا يعترف إلا بالمادة والإنتاج المادي، إنها تستحضر رموز الرواية والشعر وبصمة الكلمة الجميلة، لتكتب عن فنية الفن وتوضح المعالم من بقايا الذاكرة: ذاكرة لعالم الشعر والفن والرسم والموسيقى، ولتعلن عن مذهبها الفني، والذي لا حدود بين الأجناس والفنون وحدها الرواية بمرونتها تستوعب الوجود والعالم؛ ولهذا استعار الخطاب السرد في روايتها لغة الشعر،<sup>(١)</sup> فكانت كاتبة تعتر بعروبتها، وهكذا تنهض رواياتها على بلاغة شعرية مهيمنة على الذاكرة الإنشائية العربية، لأن الكاتبة هجرت عالم الشعر بعد إخفاق تجربتها، فأبت إلا أن تجلبه معها بقوة إلى عالم الرواية القائم على لغة الإخبار وتعدد الأصوات، لتكتب بشعرية ثرية تغنيها عن الشعر المنظوم فصيحاً كان أو عامياً، فتحدث اختراقاً لغوياً وانزياحاً دلالياً، فكان عالم روايتها عالم جذاب من حيث الأساس، والشعرية كامنة في تفاصيله ويتعدد أصواته وألوانه ونعوته.

١- ينظر، أيمن الغزالي، لذة القراءة في أدب الرواية، نينوى للدراسات والنشر، ط ١، سوريا،



## ٦٤-١- النعت في رواية ذاكرة الجسد:

يعد النعت مظهرا أساسيا في دراسة اللغة الشعرية، من خلال انزياحه السياقية، التي تعطي للكلمة قيمتها التعبيرية، من خلال السياق التي ترد فيه، وبهذا تخلق علاقة الترميز، التي يحملها القارئ دلالات لفك شفرة النص الروائي، وهي تكون أسمى مراتب الشعرية ومن أنواعه:

### ٦٤-١-١- الأسود:

يقول الراوي: "وخطى النساء المتلحفات بالسواد.. ويقول أيضا:

"عناوين كبرى، كثير من الحبر الأسود من الدم، وقليل من الحياة، ويضيف، أتصفح تعاستنا بعد كل هذه الأعوام، فيعلق الوطن حبرا أسود بيدي<sup>(١)</sup> ويواصل الراوي في توظيف السواد فيقول:

"لما مات أبي لم تزغرد جدتي كما في قصص الثورة الخيالية التي قرأتها فيما بعد وقفت في وسط الدار وهي تشهق بالبكاء وتتفرض عارية الرأس مرددة بحزن بدائي:

"يا وخذتي، يا سوادي، آه الطاهر أحناني لمن خليتني، نروح عليك أطراف<sup>(٢)</sup>

"رحل زياد إذن

وبحقيقته السوداء المنسية في ركن خزانته، منذ عدة شهور... الخ<sup>(٣)</sup>

١- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ١١.

٢- المصدر نفسه، ص ١٠٧.

٣- المصدر السابق، ص ٢٥١.

"ما عدا روايتك لم أجد سوى مفكرة سوداء متوسطة الحجم موضوعة أسفل الحقيبة - أيضا - كسر عميق".<sup>(١)</sup>

"بذلك الدفتر الأسود الصغير الذي كنت ممسكا به تجعلني أخجل من نفسي في تلك اللحظة وكأنني بفتحها لم أفعل شيئا غير تشريح جثة زياد المبعثرة بأشياءها وأشلائها على السرير لأخرج منها هذا الدفتر الذي هو قلبه لا غير"<sup>(٢)</sup>

"كم تحت عباءتك السوداء، ابتلعت من رجال، فلم يكن يتوقع أن تكون لك طقوس مثلث (برمودا) وشهيته للإغراق"<sup>(٣)</sup>

"ربما رسمت نساء بملاءات سوداء"<sup>(٤)</sup>

التحم اللون الأسود بكل أجزاء الرواية منذ بدايتها فكان الليل والعتمة والقهوة السوداء المرة التي رأى فيها "خالد" مثالا للحب الذي يحمل في جوفه معنى التناقض بين المرارة والحلاوة بين اللذة والألم فيقول: "...أجمع الأوراق المبعثرة أمامي لأترك مكانا لفنجان القهوة، وكأنني أفسح مكانا لك، وأترك السكر جانبا، وارتشفت قهوة مرة كما عودني حبك، فكرت في غرابة هذا الطعم العذب للقهوة المرة".<sup>(٥)</sup>

لقد حمل النعت هنا الدلالة الإيجابية في بعض المواقف لكن غلبت الدلالة السلبية في أكثر النعوت التي وردت في الرواية، فيحمل تعبيرا مأساويا يتمثل في الحبر الأسود الذي كان أداة للقتل فأخذ معاني الحزن والتعاسة والقتل، فكان حبر الجرائد أداة لنقل

١- المصدر نفسه، ص ٢٥٦.

٢- المصدر نفسه، ص ٣٣٧.

٣- المصدر نفسه، ص ٣٣٨.

٤- المصدر نفسه، ص ٣٣٨.

٥- المصدر نفسه، ص ٨.

المآسي، كما كان الأداة الأولى التي استعملتها حياة لقتل ضحاياها وهكذا ردّ عليها خالد بانتقام استعمل فيه نفس الأداة التي استعملتها حياة من قبل ألا وهو الخبر فيقول خالد في هذا الشأن: "أفهم لماذا قتلتك يوم قتلت قسنطينة في داخلي؟

ولم أعجب يومها وأنا أرى جثتك عمدة في سريرتي، لم تكونا في النهاية سوى امرأة واحدة.

ستقولين: لماذا كتبتلي هذا الكتاب إذن؟ وسأجيب أنني استعير طقوسك في القتل فقط، وأنني قررت أن أدفئك في كتاب لا غير، فهناك جثث يجب ألا نحتفظ بها في قلبنا، فلنحب بعد الموت رائحة كريهة أيضاً، وخاصة عندما يأخذ بعد الجريمة.<sup>(١)</sup>

وهكذا أصبح من نعوت اللون الأسود القتل، لون الإجرام الذي يستحضر الذاكرة المليئة بالجراح ليستعذب انسياها وهي مليئة بالجراح، فتكون المذكرات أداة الجريمة الثانية التي تخرق الذاكرة، ومستحضرها، وحمل اللون الأسود معنى الحزن الذي ساد المناخ العام للرواية، وتصوير أحزان الوطن التي دونت في سطور المفكرات والجرائد، بالخبر الأسود، والآلام التي حملتها حقبة زياد لقلب خالد، فكان اللون الأسود، وهو لون الفضول، ولون الرغبة الذي أخذ بخالد لفتح تلك الحقبة السوداء والتي كانت بمثابة قبلة موقوتة للذاكرة، والتي ستفجر فور فتحها، حاملة معها وباء الأحزان أحزان الذاكرة، والوطن لناس تركونا ومن تركناهم، فحمل اللون الأسود من خلال الشواهد السالفة الذكر، فكان رمز الموت، ومؤشر الغربة والفراق، وسلبه المنبثق من نفسية السارد من جهة، والشخصيات المسرودة من جهة أخرى، والتي رأت

١ - المصدر السابق، ص ٣٨٦.

في السواد طاقة إخفاء، تعبر في عتمته الحالكة والشفافة بمدلولاتها، عن مشاعره، فهي الملاذ للتعبير عن الأحزان.

لقد عبر السواد في شخص زياد وعن التجربة النضالية والقضية الفلسطينية وحمل في طيات دفتره الأسود ماضي فلسطين الجريحة وحاضرها، في غربته المريرة مستقبله المجهول (ضياع الوطن، واشتياقه إليه) ومستقبل مجهول وهو مصير الوطن، ولهذا تضمن السواد ثنائية (موت، حياة)، (غربة، وطن)، (روح، جسد)، فكل ثنائية نحيلنا إلى الثنائية التي تليها وكان من نصيب الثنائية الأخيرة أن نحيلنا إلى ثنائية أخرى هي ثنائية (الأنا، الآخر) التي تأخذنا إلى ثنائية (اللذة، الألم) فكان اللون الأسود في البداية رمز السلطة الذكورية بما تحمله من معاني قتل (موت) واغتصاب، وممارسة للعنف، والسطوة الذكورية على الأنثى،<sup>(١)</sup> واحتواء المرأة وامتلاكها، وذلك من خلال قول خالد: لو كنت لي، لامتلكتك كما لم أمتلك امرأة هنا، لاعتصرتك بيدي الوحيدة في لحظة جنون، لحولتك إلى قطع، إلى مواد أولية، إلى بقايا امرأة، إلى عجيبة تصلح لصنع امرأة، إلى أي شيء غيرك أنت، أي شيء أقل غرورا وكبرياء، أقل ظلما وجبروتا منك...<sup>(٢)</sup> يحمل اللون الأسود دلالة السطوة الذكورية، الأودية في حب امتلاك المرأة (عقدة التملك)، وهي سمات السلطة الذكورية، التي تمارس عدوانيتها، وتمارس هذه العدوانية علنا وجهرا أمام الملأ على المرأة وتتجسد السلطة الذكورية، في الضرب والاغتصاب، ونستشهد على ذلك بالنص التالي فيقول: "أنا الذي أنام وأصحو معك من شهور، وأغتصبك حتى في غفوتي"<sup>(٣)</sup> ويضيف ليعترف بذنبه:

١- ينظر، أيمن الغزالي، لذة القراءة في أدب الرواية، ص ٢٨.

٢- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ٣٣٣.

٣- المصدر نفسه، ص ٢١٥.



ذنوب اليد اليمنى اليد الوحيدة التي رسمتك بها، واستحضرتك بها وأغتصبكتك بها<sup>(١)</sup> ويفضح سطوة الذكورة على الأنوثة فيقول: أأكون إلهاً؟ أنا الذي حولني حبك إلى مدينة إغريقية، كنت أقترفك، نكنت أرسم بشفتي حدود جسدك أرسم برجولي حدود أنوثتك<sup>(٢)</sup> ومع العنف الذكوري يعود بنا خالد إلى الورى إلى معانات أمه وآلامها فيقول: ألم تكن جدتي تقول وقتها لتعلم أمي الصبر، وتعودها على تقبل تلك الخيانة بفخر: إن ما يفعله الرجال طرز على أكتافهم! وكان أبي يطرز مغامراته جرحاً ووشماً على جسد (أما) دون أن يدري.<sup>(٣)</sup>

وهكذا تم تحميل اللون الأسود الدلالة السلبية بين السلطة الذكورية على الأنثى فكان اللون الأسود يتناسل ليخلف من الثنائية الأولى ثنائية أخرى هي، ثنائية (شهوة الجسد، عفة الروح) التي لبست قسنطينة ثوبها الأسود على أثر طرح هذه الثنائية لتمارس شبقيتها في الظلام، بحيث ألبست نساءها ملأت سوداء ليسرن نحو مثلث الإغراء مثلث الهلاك: "سلاماً أيها المثلث المستحيل سلاماً أيتها المدينة التي تعيش مغلقة وسط ثالوثها المحرم (الدين، الجنس، السياسة)، كم تحت عباءتك السوداء ابتلعت من رجال، فلم يكن يتوقع أن تكون لك طقوس مثلث (برمودا) وشهيته للإغراق"<sup>(٤)</sup> أريد أن أصب الآن لعنتي، أبصق مرارة عمر الخبيات، أفرغ ذاكرة المخازن للون الأسود، منذ انخرزت لهذه المدينة الملتحفة - حماقة - بالسواد منذ قرون والتي تخفي وجهها -

١- المصدر السابق، ص ٣٠٨.

٢- المصدر نفسه، ص ١٨٢، ١٨٣.

٣- المصدر نفسه، ص ٢٨٠.

٤- المصدر نفسه، ص ٣٣٧.

تناقضا- تحت مثلث أبيض للإغراء،<sup>(١)</sup> هاهي مدينة تستدرجك إلى الخطيئة ثم تردعك بالقوة نفسها التي تستدرجك بها.

كل شيء هنا دعوة مكشوفة للجنس، واللذة التي تسرق على عجل خلف باب وتحت ملاءتها السوداء الوقور، تنام الرغبة المكبوتة من قرون، الرغبة التي تعطي نساءها تلك المشية القسنطينية المتفردة

وكنت في تلك اللحظة، كمعظم رجال هذه المدينة، أقف في الحد الفاصل بين شهوة الجسد وعفة الروح، يتجاذبني إلى أسفل النداء السري لتلك الغرفة المظلمة الشبية... حيث تحلو الخطايا...<sup>(٢)</sup>

وهكذا يحمل اللون الأسود بعدا دلاليا، فيصف قسنطينة بصفاته، والتي صارت تتحلى بخصاله، بل وتلبس عبايات نساها، ولهذا كان اللون الأسود بكل معانيه هو لون هذه المدينة، وعندما تحدث عن هذا اللون، تحدث من خلاله عن المدينة - ومجتمعها-، فكان اللون الأسود لون الذكورة، والقتل، والاغتصاب، لون الجنس والشهوة السرية، وكلها دلالات سلبية تعكس واقع هذا المكان.

وكان اللون الأسود رمزا للسلبية دائما حتى عندما حاولنا استخراج إيجابية هذا اللون وجدناها ترتبط بالسلبية، فكان من إيجابياته كونه رمزاً للالتحام مع الوطن، ولكنه في نفس الوقت اقترن بالسلبية أي القتل والانتحار وذلك في قوله: أن الهاوية الأنثى كانت تستدرجني إلى العمق، في موت شبيقي أخير، ربما كان فرصتي الأخيرة

١- المصدر نفسه ص ٣٣٧.

٢- ينظر، أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ٣١٥.

للتوحد الجسدي مع قسنطينة، ومع ذاكرة بدأت فجأة أشعر بتواطؤ غامض معه<sup>(١)</sup>، فكان اللون الأسود لون التوحد مع الذات وفرض العزلة عن النفس، لأنه لون الانعزال والانطواء ووضع الحواجز مع الآخر، وهو لون حائر ومسبب الحيرة في نفس الوقت، لكن السارد لم يرد أن يبقنا في حيرنا أمام لغز اللون الأسود فلم يتواطأ معه بل راح يحاول قدر الإمكان كشف أوراقه وفصح أسرارهِ وتعريته كل دلالته؛ فكان اللون الأسود لون: "الحزن والفرح، لون اللذة والألم، لون الحواجز والصمت، لون الكتابة والخبر، رمز الشهوة والعفة، وهو لون العصاة والزاهدين، وهو لون يحمل نقيضه فيقول: لعرسك لبست بذلتي السوداء

مدهش هذا اللون، يمكن أن يلبس للأفراح، وللمآتم

لماذا اخترت اللون الأسود؟ ربما لأنني يوم أحبيتك أصبحت صوفيا، أنت مذهبي وطريقي، وربما لأنه لون صمتي.

لكن لون لغته، قرأت يوما أن الأسود صدمة للصبر.

قرأت أيضا أنه لون يحمل نقيضه، ثم سمعت مرة مصمم أزياء شهيرا، يجيب عن سر لبسه الدائم للأسود قال: إنه لون يضع حاجزا بيني وبين الآخر ويمكن أن أقول لك اليوم الكثير عن اللون، ولكني ساكتفي بقول مصمم الأزياء

فقد كنت ذلك اليوم أريد أن أضع حاجزا بيني وبين كل الذين سألتقي بهم<sup>(٢)</sup>

١- المصدر نفسه ، ص ٢٩٥.

٢- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ٣٥١.

## ٦٤-١-٢- الأبيض:

إن الأبيض رمز السلام، والصفاء، والبراءة، والطفولة استعمله السارد ليعبر عن هذه الإيجاءات وهذا ما يتجلى في الأقوال التالية:

"وكيف تطابق مساحة الأوراق البيضاء المستطيلة، بتلك المساحة الشاسعة البياض للوحات لم ترسم بعد...<sup>(١)</sup> وفي قوله كذلك:

"كان وجهك يطاردني بين كل الوجوه وثوبك الأبيض المتقل من لوحة إلى أخرى يصبح لون دهشتي وفضولي واللون الذي يؤثر وحده في تلك القاعة الملاء...<sup>(٢)</sup>

"قبل ذلك اليوم لم يحدث أن انحزت للون الأبيض لم يكن يوما لوني المفضل...<sup>(٣)</sup>

"ربع قرن من الصفحات البيضاء التي تمتلئ بك...<sup>(٤)</sup>

"والتي كانت ثيابك الصغيرة البيضاء مثورة فوقها كي تجف...<sup>(٥)</sup>

"كان لونا متواطئا معك، منذ ذلك اليوم الذي رأيتك فيه طفلة تحبو بينما أثوابك الطفولية البيضاء تجف فوق كانون، غمزة مسبقة للقدر الذي كان يهيا لي معك على نار باردة، أكثر من ثوب أبيض...<sup>(٦)</sup>

---

١- المصدر نفسه، ص ٩.

٢- المصدر نفسه، ص ٥٢.

٣- المصدر السابق، ص ٥٢.

٤- المصدر نفسه، ص ٤٩.

٥- المصدر نفسه، ص ١١٣.

٦- المصدر نفسه، ص ٢٢٧.



عدت يومها إلى غرفتي مسرعا أريد أن أخلو لنفسي بين تلك الجدران البيضاء<sup>(١)</sup>،  
حمل اللون الأبيض في الرواية ترميزا ثقافيا في جوانب عدة، فرصد حياة الشاب  
الرسام الذي لطالما اهتم بالرسم والفن فتبعه هذا اللون منذ البداية يقول السارد:  
نمت في تلك الليلة قلقا، وربما لم أتم كان صوت ذلك الطبيب يحضرني بفرنسيته  
المتكسرة ليوقظني، أرسم، كنت أستعيده داخل بدلة البيضاء، يودعني وهو يشد على  
يدي أرسم فتعبر قشعريرة غامضة جسدي وأنا أتذكر في غفوتي أول سورة للقرآن،  
يوم نزل جبريل -عليه السلام - على محمد (صلى الله عليه وسلم)

لأول مرة فقال له اقرأ فسأله النبي مرتعدا من الرهبة ماذا جبريل: قال جبريل:  
اقرأ باسم ربك الذي خلق<sup>(٢)</sup>.

وهنا نجد أن النص الروائي حمل اللون الأبيض الدلالة الإيجابية، واللون الأبيض  
لون القداسة والملائكة، والطهر، لون الوحي والإلهام، وهي قيمة روحية يتعالق فيها  
النص الروائي بالخطاب القرآني فيكون الأبيض وحيا (القرآن) في الدين الإسلامي،  
ويصبح إلهاما في الفن، وهكذا يكون اللون الأبيض لون الإلهام والإغراء، الذي  
يستفزنا لتفجير طاقة الإبداع الكامنة فيحاول المبدع إفراغ كل المكبوتات فيمارس  
الإبداع على طريقته، ليقتل الصمت صمت هذا اللون المبهم الحائر: قال رسام مثل  
الكاتب لا يعرف كيف يقاوم النداء الموجه لون الأبيض واستدراجه إياه للجنون  
الإبداعي كلما وقف أمام مساحة بيضاء<sup>(٣)</sup>.

١- المصدر نفسه، ص ٦١.

٢- المصدر نفسه، ص ٦٢.

٣- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ١٦٣.

إن اللون الأبيض هو لون العشق الأبدي للفن والإبداع الذي تشبع منه خالد، وهو اللون نفسه؛ الذي ظل يلاحقه حتى أوقعه في غيابة الحب والعشق، فكان لون العذاب، لون الأنوثة المعادي للرجولة، فحمل هذا اللون كل صفات الأنثى (الأم الأرض، الحبيبة)، التي كانت مصدر إلهام كل المبدعين، ومن بينهم خالد فاستند إلى قسطنطين ملهمته في أول لوحة له "حنين" وهي توأم حبيبته "حياة"، الذي ضرب اللون الأبيض أول موعد للقائها به، سواء عندما كانت طفلة تحيط به ثيابها الصغيرة البيضاء، أو عند أول لقاء لهما في معرض الرسم فجذبه لون فستانها الأبيض وكان لون دهشته، ... غمزة مسبقة للقدر الذي كان يهيا لي معك على نار باردة، أكثر من ثوب أبيض<sup>(١)</sup>.

كان للون الأبيض معاني الأنوثة والبراءة، والحنان، والسلام، والحياة فأخذ اسم البطلة أحد معاني هذا اللون فكان اسمها "حياة"، بكل المعاني اللون الأبيض الإيجابية، إلا أن "خالد" أضفى على اللون (الأبيض) شيئاً من حالته النفسية إثر تخلي حياة عنه، فأخذ هذا اللون صفات "حياة" التي اكتشفها خالد من خيانة، وغدر، وكذب وزيف: كعني وقتها بدأت أكتشف تدريجياً تلك العلاقة الغامضة التي بدأت تربطك بذلك اللون الأبيض، "ف" كان كلامك كذبا أبيض<sup>(٢)</sup>، كان الأبيض لونا مثلك يدخل في تركيب كل الألوان<sup>(٣)</sup>، لقد حمل السارد اللون الأبيض كل الدلالات السلبية، فكان لون الخداع والإغواء أيضا فيقول: ربما رسمت نساء بملاءات سوداء ومثلثات بيضاء، وعيون كاذبات، واعدات بفرح ما، فاللون الأسود لون كاذب في معظم الأحيان تماما

١- المصدر نفسه، ص ٢٢٧.

٢- المصدر السابق، ص ٢٢٨.

٣- المصدر نفسه، ص ٢٣٠.

مثل اللون الأبيض<sup>(١)</sup>، وهنا يقحم اللون الأسود مع اللون الأبيض في حمل نفس الدلالة، فيشترك اللونين في النعت بالكاذبين، واجتمعا في مسمى واحد هو ألجون الذي يدل على الأبيض والأسود من قبل المشترك اللفظي لكنه كذب يحمل صدق في يسعى في إبراز مفاتن الأدب والسمو به، وإبراز جماله وذلك من خلال جمع متناقضين، وهي فكرة تنتمي لعالم الرومانسيين حيث يجمعون بين اللذة والألم فيعطونا الجمال ويرددون مقولاتهم الشهيرة ألرهبة جميلة والجمال رهيب ولا شيء يجعلنا كبارا إلا الألم وفي موقف آخر للسارد يجمع فيه بين اللونين وذلك في قوله: ربما لأن الأبيض عندما يلبس شعرا طويلا حالكا، يكون غطى على كل الألوان<sup>(٢)</sup> وفي الجمع بين الأسود والأبيض ولد الجمال وهذا ما يحدث في ظل المفارقة الأدبية فيسمو العمل الأدبي، ويتشبع شاعرية، وهكذا أصبح اللونين رمزا للإبداع وجمال الفن.

وعندما جمع بين اللونين في قوله: "وتحول العالم إلى جهاز تلفزيون عتيق يث الصور بالأسود والأبيض فقط؟"<sup>(٣)</sup>، يوظف السارد هنا لمعنى آخر وخاصة عندما يضيف لفظة فقط، حيث يسود الصمت على الصور، فكان الصمت والبوح من خصائص اللونين إلا أنهما هذه المرة يشكلان الذاكرة؛ التي تنطلق منها حركة جدلية على المستوى الإنساني والاجتماعي وذلك ضمن ثنائية أخرى وهي ثنائية الأنا والآخر (شرق/ غرب) التي نلخصها في الجدول التالي:

١- المصدر نفسه، ص ٣٣٨.

٢- المصدر نفسه، ص ٥٢.

٣- المصدر نفسه، ص ٩.

شرق	غرب
<ul style="list-style-type: none"> <li>- نهاية قصة الحب</li> <li>- شهوة مكبوتة، علاقة سرية وسيطرة المجتمع.</li> <li>- علاقة حب حقيقية أساسها الحنين إلى الوطن.</li> <li>- وجود الأسيرة لكن اغتراب الذات.</li> <li>- تعلق الذاكرة بالوطن وتمجيده، وتقديسه (ذاكرة جماعية مشتركة).</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- بداية قصة الحب.</li> <li>- الشهوة العلنية وإطلاق العنان للسيبدو (المو).</li> <li>- علاقة شهوانية جسدية قائمة على المتعة.</li> <li>- انقطاع العلاقات الأسرية واغتراب عن الوطن.</li> <li>- استرجاع عابر لخارج الوطن وعدم الاحتفاء به (ذاكرة فردية).</li> </ul>

وبالإضافة إلى المعاني المشتركة للونين الأنفة الذكر، نلخص دلالات اللونين (الأسود والأبيض) في الجدول التالي:

دلالة اللون الأسود	دلالة اللون الأبيض
الذكورة	الأنوثة
العنف	الحنان
القسوة	السلام
القتل والموت	الحياة
الحزن / الذنوب	العادة والبراءة



الصوت	الصمت
القوة	الضعف
التخفي	الإفصاح والإجلاء

فكان لهُذين اللونين دورا مهما في جعل الرواية تكون أكثر شعرية.

## ٢-٦-٤. النعت والزمن:

قال الراوي خالد بن طوبال:

"فما أجمل الذي حدث بيننا، ما أجمل الذي لم يحدث، ما أجمل الذي لن يحدث."<sup>(١)</sup>  
 "الحب هو ما حدث بيننا، والأدب هو كل ما لم يحدث  
 نعم ولكن ..

بين ما حدث وما لم يحدث، أشياء أخرى، لا علاقة لها بالحب ولا بالأدب  
 فنحن في النتيجة، لا نصنع في الحالتين سوى الكلمات، ووحده الوطن يصنع  
 الأحداث، وكتبنا كيفما شاء، ما دمنا حبره."<sup>(٢)</sup>

جمعت الرواية في هذه المقولة الأزمنة الثلاث (ماض، حاضر، ومستقبل) وهي  
 الأزمنة التي احتوتها الرواية أثناء سرد الأحداث، إلا أن هذه العبارة الموجزة لم تلخص  
 الأزمنة فقط بل لخصت لنا موضوع الرواية أيضا في ثلاث كلمات وهي (الحب،  
 الأدب، الوطن).

١- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ٧.

٢- المصدر نفسه، ص ٤٠٣.

فبدأ العبارة بـ "ما أجمل" التي تحتويها باقي الجمل والعبارة والتي نستطيع إعادة صياغتها بالشكل التالي: "ما أجمل الزمن الذي جمعنا، والذي فرقنا، ما أجمل الحب والوطن الذي آلمنا، وأهانتنا، وهجرنا، وهجرناه، ونحن إليه مشتاقون، ما أجمل الأدب الذي أحيانا وأماتنا، قَتَلنا وقَتَلنا به فيا له من جمال!".<sup>(١)</sup>

وعند ترجمتنا للعبارة وجدناها تحمل مفارقة، وتتضمن نوعا من التعجب والسخرية والاستهزاء، فكيف للحب وكذلك الأدب والوطن، أن يكون جميلا وهو سبب المعانات؟ وهكذا تلعب المفارقة الدور الكبير في إستجلاء معاني يكون فيها الحزن جميلا، واليأس رونقا لهذا الجمال، وهو شعار الرومانسيين الذي يمجده زعيمهم ألفريد دي موسيه (Alfred de musset) في قوله الشهير: "إن أشد الأغاني حزنا أكثرها جمالا، لهذا استعار خالد صرخات غوته وعلى لسان فاوست الذي يقول: "قف أيها الزمن، ما أجملك!" فتحمل هذه العبارة كثير من المعاني، فتوظف لعبة فن السخرية، وهي لعبة الاستجلاء وفك الرموز، ويلعب الزمن أيضا دورا مهما وذلك عند وصفه بالجميل، على رغم من أنه الشبح الذي طالما خوف البشر، وهنا نوع من السخرية، لأن الزمن يمثل الذاكرة المشوهة بالجراح والآلام التي لا يمكن أن تكون جميلة، إلا أن الزمن خدع السارد فيتمثل في شكل امرأة يشتبهها وتنصاع لأول غمزة، فيلحق بها، ويمارس معها الحب، إلا أنه يفقدها، لأنه خان الماضي وهجره إلا أن هذا الماضي بقي مرتبطا به، فتخونه هي بدورها وتتخلى عنه، فيقول في وجع يحمل قمة الشعرية ومجسدة: "وها أنت ذا، تلهث خلفها لتلحق بماض لم تغادره في الواقع، وذاكرة تسكنها لأنها جسدك".<sup>(٢)</sup>

١- المصدر نفسه، ص ٣٠٠.

٢- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ٢٩.

"تراني كنت أخون الماضي، وأنا أنفرد بك في جلسة شبه بريئة، في قاعة تؤثثها اللوحات والذاكرة؟" (١)

"واكتشفت، أنا الذي فقدت علاقاتي بالزمن" (٢)

وهكذا أعطى الزمن الصور الحقيقية له فهو الذي يهجرنا بسرعة ولا يترك سوى بقايا الذاكرة، فيعانقنا في شبابنا ويهجرنا عند الشيخوخة، ويتركنا لتتصالح مع الذاكرة، ذاكرة النسيان وهي العبارة التي تحمل نقيضها وهي مفارقة؛ بحيث تكون ذاكرة لأنها مدونة فيدون البشر ذكرياتهم في مفكرات قد تتخلدهم، وفي نفس الوقت تستعمل أداة للنسيان فيحجزون صفحات في الدفاتر لوضع آلامهم ونسيانها.

وقد اتصف الزمن بسمات العصر وأخذ صفات الإنسان المعاصر، إذ يقول السارد: "لأنك لم تعرفي الرجال، ليس هذا زمنا للصقور ولا للنسور إنه زمن المدجنة، التي تنتظر في الحدائق العمومية!" (٣)

رأى السارد نفسه صقرا يبحث عن الحرية و(الصقر هنا) رمزا الرجولة ورمز المجاهد، ورمز المحين لوطنهم، وهي صفات "خالد" و"زياد" و"ناصر"... إلا أنها صفات لا تتماشى مع هذا العصر الذي تخلق عن كل هذه الصفات، وهكذا يتحول الزمن من زمن صقور إلى زمن الدجاج الذي ينتظر في الحديقة مصيره وهي نفسها صفات الإنتهازين، الذين باعوا الوطن وظلوا يقتاتون من بقايا الغرب، لكن ما يحزن خالد؛

١- المصدر نفسه، ص ١٠١.

٢- المصدر نفسه، ص ٢٤.

٣- المصدر السابق، ص ٢٢٩.

أن حبيته مستتمي لهؤلاء، وهو يرى أنها بريئة منهم لأنها مستتمي إليهم عن جهالة ولأنها لا تعرف الرجال.

### ٦٤-٣. النعت والمكان:

قال خالد: "تمتد أمامي غابات الغار والبلوط، وتزحف نحوي قسنطينة ملتحفة ملاءتها القديمة، وكل تلك الأدغال والجروف والممرات السرية التي كنت يوما أعرفها والتي كانت تحيط بهذه المدينة كحزام أمان فتوصلك مسالكها المتشعبة غاباتها الكثيفة، إلى القواعد السرية للمجاهدين، وكأنها تشرح لك شجرة بعد شجرة ومغارة بعد أخرى، إن كل الطرق في هذه المدينة العربية العريقة، تؤدي إلى الصمود وإن كل الغابات والصخور هنا قد سبقتك في الانخراط في صفوف الثورة<sup>(١)</sup> كان قسنطينة في ملاءتها القديمة امرأة، فتخرج من دلالة المكان إلى دلالة البشر، فكانت تسترجع الذكريات وتحمل على عاتقها سرد التاريخ، وتحكي كيف ساهمت في صنعه بصمودها، وحمايتها المناضلين، ومقاومتها الاستعمار، فسبقت المجاهدين للانخراط في صفوف الثورة، فحملت نعوت المكان دلالات إيجابية تتم عن روح نضالية، ونجده في موقف آخر ينظر لقسنطينة بمنظار السلبية على العكس من النظرة الأولى، فتكون وكرا للرديلة وموطن لإغراء والشهوة والرغبة المكبوتة وهي بلد المحظور واللامساس فيقول: سلاما أيها المثلث المستحيل، سلاما أيتها المدينة التي تعيش مغلقة وسط ثالوثها المحرم (الدين، الجنس، السياسة) كم تحت عباءتك السوداء، ابتلعت من رجال، فلم يكن يتوقع أن تكون لك طقوس مثلث (برمودا) وشهيته للإغراق<sup>(٢)</sup>

١- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ٢٥.

٢- المصدر نفسه، ص ٣٣٧.



فالكاتبة تسمو من وراء تبيان ملامح المرأة القسنطينية والمكان الذي يحويها وما لبثت أن كشفت لنا سواده تارة وبياضه تارة أخرى.

هاهي مدينة تستدرجك إلى الخطيئة ثم تردعك بالقوة نفسها التي تستدرجك بها. كل شيء هنا دعوة مكشوفة للجنس، واللذة التي تسرق على عجل خلف باب وتحت ملاءتها السوداء، تنام الرغبة المكبوتة التي تعطي نساءها تلك المشية القسنطينية المتفردة<sup>(١)</sup>.

ويصور لنا السارد بذلك قسنطينة بوجهيها، فيعري لنا الإيجابيات والسلبيات معاً، ثم يعاود الرجوع إليها ليحملها دلالة الأم الحنونة، وهي بلد الحزن الدفين، فتشفي أوجاع المشتاقين التي دامت لسنين فيقول: كيف أنت يا أميمه... واشك؟

اشرعي بابك واحتضني، موجهة تلك الغربة، موجهة هذه العودة، قادم إليك أنا من سنوات الصقيع والخبية، من مدن الثلج والوحدة فلا تتركيني واقفاً في مهبط الجرح<sup>(٢)</sup>.

وهنا نسمح للأنا الغنائي بالحضور ليبوح نيابة عنه بمشاعره ومواقفه وانفعالاته، وآلامه، ومآسيه، والتي حملتها قسنطينة، مما أفسح المجال لحضور الغنائية الشعرية في نسيج النص الروائي لذاكر الجسد، وحضور المفارقة جعل ذاكرة الجسد هبة فنية وحقل خصب للغة الشعرية، وفضاء بكر لم تطأه قدما من قبل انه فضاء ثري زاخر بالظواهر، والأشياء، ومثيرات الحواس، والطقوس التي لا تشبه غيرها على الإطلاق، أو كأن ذلك المكان هو نفسه الذي نمر به جميعاً صباحاً مساءً ولكنه في هذه التجربة

١- المصدر نفسه، ص ٣١٥.

٢- ينظر، المصدر السابق، ص ٢٨٤، ٢٨٥.

الروائية يبدو جديداً متطهراً من عبق روائحه العالقة منذ زمن سحيق، عارياً من ألوانه الاصطناعية المبتذلة، مجبراً آلاته على الصمت، من أجل استنطاق لغة الأحجار والجدران والنوافذ، لاستقبال النداءات السرية، وبذلك فإن فضاء الرواية يكتسب قيمته من ذاته، من ألوانه وروائحه وأصدائه وتجلياته خاصة إذ هو مكان يمتزج كثيراً بأصحابه ويتفاعل ثقافياً ووجدانياً معهم، فأرادت الروائية أن ترتل هذا الالتصاق المتوهج بالمكان الذي لا يتكرر أبداً.<sup>(١)</sup>

#### ٤.٦٤. النعت والشخصيات:

قال السارد: كنت المرأة التي؟ أغرتني بكل التفاحة لا أكثر، كنت تمارسين معي فطريا لعبة حواء، ولم يكن بإمكانني أن أنتكر لأكثر من رجل يسكنني، لأكون معك أنت بالذات في حماة آدم!<sup>(٢)</sup> نجد هنا نعتا لشخصية 'خالد' و'حياة'، وهما أبرز شخصيتين ألقى عليهما الضوء في الرواية، فكانت 'حياة' هي 'حواء' بكل أوصافها (الأم الكونية)، وكانت التفاحة بكل مغرياتها ومؤهلاتها في الإغواء رمز الخطيئة الأزلية.

وكان 'خالد' آدم في تأثره بالإغواء، مما ولد له عقدة الذنب الدائمة، فكانت معصية آدم سببا في انتقاله من الفردوس الذي انزله إلى الأرض، أما 'خالد' فقد انتقل من استقرار عاطفي إلى هيجان، وعدم توازن (حالة عشقيه)، فأكدت الكاتبة على لسان السارد من خلال نعوته للشخصيتين، تأثر الخطاب الروائي بالنص القرآني، وهو يتطابق مع قوله تعالى: 'وقلنا يا آدم اسكن أنت وزوجك الجنة وكلا منها رغدا حيث شئتما ولا تقربا هذه الشجرة فتكونا من الظالمين'،<sup>(٣)</sup> بالإضافة إلى تأثر الخطاب

١- [www.jehat.com/jeht/ar/sha3er/9-a.html](http://www.jehat.com/jeht/ar/sha3er/9-a.html).. الساعة ١٥:١٠، ٢٢/٠٣/٢٠١١،

٢- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ١٢.

٣- سورة البقرة الآية ٣٥-٣٦

الروائي بالنص القرآني، فإنه يأخذ من الموروث الشعبي ويربطه كذلك بالخطاب الديني، وكل هذا ليساهم في تحديد شخصية "حياة" التي حيرته، فيقول: هل التغزل بالفواكه ظاهرة عربية؟ أم وحده التفاح يحمل نكهة خطبتنا الأولى، شهى لحد التغني به في أكثر من بلد عربي، وماذا لو كنت تفاحة؟<sup>(١)</sup>، وهنا يظهر اغتراب السارد عن وطنه، فعندما أعجبه الأغنية الشعبية، أدرك أنه لم يسمع أغنية في غربته (فرنسا) فنانا يتغنى بالتفاح، ولهذا طرح السؤال السالف الذكر، فستتج في الأخير أن المرأة العربية وحدها فقط تحمل صفات التفاحة، وبالأخص حبيبته "حياة".





## الفصل الثالث

### الرؤية السردية في روايات أحلام مستغانمي

١. مفهوم الرؤية السردية.
٢. أنواع الرؤية السردية.
٣. موقع الرؤية السردية بين الداخل والخارج.
٤. السارد والمسروود له.
٥. البناء الفني للرؤية السردية في روايات أحلام مستغانمي.



## ١- مفهوم الرؤية السردية.

لقد خلق لنا النص الروائي فضاء تصاغ فيه الرؤية، وهذه الأخيرة تقترن بشكل لافت مع السرد، إذ لا يمكننا التحيز للحديث عن الرؤية دون السرد، لأننا لو استغرقنا في دراسة السرد مستجلى لنا الرؤية، ولذلك خصصنا فصلاً لإيضاح كل منهما، فقد حاولنا حصر مفهوم كل من الرؤية والسرد قصد تبيان حقيقتيهما والوصول إلى ماهيتهما.

إن دراسة مفهوم الرؤية يجد اختلافاً في المصطلحات وتعدد في الآراء، الأمر الذي دفعنا إلى تبني مصطلح الرؤية، حيث يحظى هذا الأخير بالاهتمام الكبير من المنظرين له.

ومن بين التسميات التي توضح مصطلح الرؤية نذكر: زاوية الرؤية، وجهة النظر، والبؤرة والتبثير، وكما تتشكل البنية السردية للخطاب من تضافر ثلاثة مكونات هي: الراوي، المروي، والمروي له، فالراوي هو الشخص الذي يروي الحكاية أو يُخبر عنها، سواء كانت حقيقة أم متخيلة ولا يُشترط فيه أن يكون اسماً متعيناً، فقد يتنوع

بضمير ما، أو يُرمز له بحرف، والمروي هو كل ما يصدر عن الراوي ويتنظم لتشكيل مجموع من الأحداث تقترن بأشخاص، ويؤطرها فضاء من الزمان والمكان، وأما المروي له فهو الذي يتلقى ما يرسله الراوي.

والروائي لا يتكلم بصوته، ولكنه يفوض راوياً تخيلياً، يتوجه إلى قارئ تخيلي، وهذا الراوي هو الأنا الثانية للروائي وقد يكون شخصية من شخصيات الرواية والمهم هو التمييز بين الروائي والراوي، فالروائي هو الكاتب خالق للعالم التخيلي، وهو الذي يختار الراوي، ولا يظهر ظهوراً مباشراً في النص الروائي وأما الراوي فهو أسلوب صياغة، أو أسلوب تقديم المادة القصصية، وقناع من الأقنعة العديدة التي يتخفى الروائي خلفها أثناء تقديم عمله السردي.

وقد أدى التغير الذي طرأ على طبيعة الراوي إلى تطور واضح في تقنيات صياغة المادة القصصية في الرواية الحديثة، ومن نقاط التحول الهامة التي طرأت على بنية التوصيل القصصي اختفاء الروائي نتيجة موقف يناهز بنفي شخصيته وقد كان فولتير أول من نادى بهذا المبدأ حين قال: "يجب أن يكون الروائي في عمله كالله في الكون: حاضر غائب".<sup>(١)</sup>

ولقد حظي الراوي باهتمام زائد بين النقاد والمبدعين على السواء، وذلك لأهميته، في الخطاب الروائي، فموقعه يتحدد شكل الرواية، ومنذ مطلع القرن الماضي سعى (هنري جيمس) إلى إخفاء الروائي وإظهار الراوي على أساس أنه المعبر عن رؤية الكاتب الفكرية والفنية من خلال موقعه المحوري في الخطاب الروائي.

١ حسام الخطيب، محاضرات في تطور الآداب الأوروبية، دار الآداب، د.ط، دمشق، سوريا، ١٩٩٠،



وقد يتداخل الراوي بـ (العاكس) المنقول من تقنيات السينما ويعني نقل الصور نقلاً (فوتوغرافياً) محايداً، ومع ذلك فإنه يختلف عن الراوي، فقد يكون العاكس حيواناً أو جماداً: فتولستوي<sup>(١)</sup> يعرض أحداث إحدى قصصه من خلال نفسية حصان، وتشيكوف يتحدث عن وعي الحيوانات عاكساً عالمها الخيالي في إحدى قصصه، وحافظ إبراهيم يعرض عالماً خيالياً من خلال وعي الجنّي سطّيح في كتابه (ليالي سطّيح) وهكذا يمكن أن يكون الراوي عاكساً، وليس العكس.

وأما المروي له (Narrataire) فهو الآخر كائن من ورق، فإنه يفترض وجود مروي له، انطلاقاً من أن أي خطاب لابد له من مخاطب، ولكن هناك فرقاً بين المروي له والقارئ، فإذا كان هذا الأخير قد أصبح جزءاً من التجربة الروائية بقدر تفاعله معها، ولم يعد قارئاً سلبياً، بعد أن أوجدت (نظريات التلقي) جماليات خاصة بالقراءة، فإن المروي له لم يحظ باهتمام نقدي حتى اليوم، ذلك لأن اهتمام النقاد والروائيين قد انصبّ على الراوي والروائي، حتى مطلع السبعينيات من القرن العشرين، حيث بدأ الاهتمام بالمروي له، وعلى الرغم من أن تراثنا القصصي قد أوجد هذه الشخصية: فشهر يار في ألف ليلة وليلة هو الملك المروي له، وشهرزاد هي الراوية التي لا تنتهي حكاياتها.

وأحياناً يأخذ الروائي دور الراوي، على الرغم من أن الروائي يصف ويصور الأبطال والأحداث بضمير الغائب (هو)، فإنه غالباً ما يحلّ محلّ الراوي، كما قد يأتي الروائي بمثل يدخله في السياق، كما في قوله: يأتي المرء إلى هذه الدنيا وقد فرض عليه

١ الكونت ليف نيكولايفيتش تولستوي (٩ سبتمبر ١٨٢٨ - ٢٠ نوفمبر ١٩١٠) من عمالقة

الروائيين الروس ومن أعمدة الأدب الروسي في القرن التاسع عشر والبعض يعدونه من أعظم الروائيين على الإطلاق.

كل شيء: أهله، شكله، غناه، فقره، طباعه، ميوله وليس عليه بعد ذلك إلا أن يسير على سكة الحديد التي يجد نفسه عليها<sup>(١)</sup> وهذا ليس كلام إحدى الشخصيات ولا كلام الراوي، وإنما هو كلام الروائي أو الكاتب الذي تخفى خلف الراوي وجاء بكلام يستدعيه السياق والمناسبة.

وإذا كان العرض هو كلام الشخصيات الروائية، فإن السرد هو كلام الراوي المحيط بالأحداث، والعالم بها وهو حريص على تقديمها للمروي له، كما أنه على معرفة بمحاضر الشخصيات وبماضيها، وسلوكها الخارجي وأفكارها الداخلية، كما أن من وظائفه التعليق والشرح، فالتعليق كما في قول الراوي: "لكن الإنسان تطوّر اكتشاف النار، وصنع الأواني، واخترع الأدوات التي يطهي بها الطعام، وراح يشق طريقه المختلف بما يميزه عن سائر الحيوانات الأخرى، وجعله سيد الكون بلا منازع".<sup>(٢)</sup>

ورؤية الراوي إما تكون خارجية تصف ما تراه، فتقدّم الأحداث والشخصيات بوصف حيادي والراوي فيها عليم بكل شيء، ويمتلك قدرة غير محدودة في كشف الأفكار السريّة لأبطاله، ويُقرن بالمؤلف، وقد عُرف هذا الراوي في فن الملاحم، وفي روايات القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، ويستعين الراوي في تجسيد الرؤية الخارجية بضمير الغائب (هو) في تقديمه لعالم الرواية.

كما اصطلح على تسمية أسلوب السرد المعتمد على الرؤية الخارجية بـ (السرد الموضوعي)، وإما تكون رؤية الراوي داخلية تُضفي انطباعات الراوي ووجهة نظره

١- رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، تر: عمي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ٢، بيروت، لبنان، ١٩٨١، ص ٢٢٥.

٢- المرجع السابق، ص ٢٠١.

على الشخصيات والأحداث، وبما أن الراوي هنا هو أحد شخصيات الرواية، فإنه يُقدم ما يشاهد من أحداث، وتُسمى رؤيته هذه ذاتية، ويُسمى الراوي هنا الراوي المصاحب أو المشارك وهو يستعين هنا بضمير المتكلم (أنا)، ويسمى الأسلوب السردى الذي يعتمد الرؤية الداخلية والراوي المشارك بـ (السرد الذاتى)، وهما أسلوبان رئيسان في السرد الروائى، وقد تتضافر الرؤى الخارجية والداخلية في تقديم مادة الرواية، فتكون الرواية ثنائية تتداخل فيها الرؤى وتتكامل.

### أ- تعريف الرؤية لغة :

ورد في لسان العرب أن الرؤية بالعين تتعدى إلى مفعول واحد، وبمعنى العلم تتعدى إلى مفهوميين

وقال ابن السيدة: الرؤية النظر بالعين والقلب<sup>(١)</sup>

فالرؤية هي إدراك بالعين وإدراك بالقلب والعقل.

### ب- تعريف الرؤية السردية اصطلاحاً:

الرؤية السردية في أبسط صورها في مجال النقد الروائى هي:

العلاقة بين المؤلف و الراوي وموضوع الرواية،<sup>(٢)</sup> وهي كذلك الكيفية التي يتم بها إدراك القصة من طرف السارد.<sup>(٣)</sup>

١- أبو الفصل جمال الدين بن مكرم بن منظور، لسان العرب، (مادة روى).

٢- عبد العالي بوطبة، مستويات دراسة النص الروائى، مقاربة نظرية، مطبعة الأمانة، ط ١، دمشق، سوريا، ١٩٩٩، ص ١٨٢.

٣- رولان بارت وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي، منشور الاتحاد الكتاب، ط ١، الرباط، المغرب، ١٩٩٢، ص ٦١.

وَتُعْنَى الرُّوْيَةُ حَسْبَ تَزْفَتَانِ تودوروف (Tzvetan Todorov) بِالْكِيفِيَةِ الَّتِي  
يَتِمُّ بِهَا إِدْرَاكُ الْقِصَّةِ مِنْ طَرَفِ السَّارِدِ.<sup>(١)</sup>

وَإِذَا دَقَّقْنَا فِي الْكَثِيرِ مِنَ الدِّرَاسَاتِ السَّابِقَةِ، نَجِدُ أَنَّ أَوَّلَ مَنْ أَثَارَ إِشْكَالِيَّةَ وَجْهَاتِ  
النَّظَرِ الشِّكْلَانِيَّ الرَّوسِيَّ بُورِيْسَ إِيْنَجْنِبَاوْمَ، فِي دِرَاسَةٍ حَوْلَ غُوْغُولٍ وَلِيْسْكَوْفَ، عَلَى  
أَنَّ مَعْظَمَ الْأَبْحَاثِ النَّقْدِيَّةِ تَرَى أَنَّ الدَّعْوَةَ إِلَى تَنْوِيْعِ وَجْهَاتِ النَّظَرِ تَعُودُ إِلَى أَعْمَالِ  
هَنْرِي جِيْمَسَ (H. James) وَبِيْرْسِي لُوْبُوْك (P. Lubbock) الَّتِي زَادَهَا مَفْهُومُ  
التَّبْيِيرِ (La Focalisation) عِنْدَ جِيْرَارِ جَنِيتَ (G. Genette) تَمَاسْكَأَ أَكْثَرَ مِمَّا  
كَانَتْ عَلَيْهِ.<sup>(٢)</sup>

وَلِزَاوِيَةِ النَّظَرِ أَوْ الرُّوْيَةِ أَسَاسُهَا النَّظَرِيُّ فِي عَدِيدٍ مِنْ حَقُولِ الْمَآرَسَةِ الْفَنِيَّةِ،  
وَلَرُبَّمَا تَتَضَحُّ دَلَالَتُهَا أَكْثَرَ فِي تَحْلِيلِ الْعَمَلِ الرَّوَائِيِّ، بِوَسَاطَةِ اخْتِلَافِ هَيْئَاتِ الْخِيُوطِ  
وَالظَّلَالِ، بِاخْتِلَافِ زَاوِيَةِ النَّظَرِ الَّتِي يَنْظُرُ مِنْهَا الْفَنَانُ إِلَى الْمَشْهَدِ، الَّذِي تَتَحَدَّدُ بِدَوْرِهِ  
أَبْعَادُهُ وَالْمَسَافَاتُ بَيْنَ مَكُونَاتِهِ وَفَقْ النَّظَرِ إِلَيْهَا مِنْ هَذِهِ الْجِهَةِ أَوْ تِلْكَ، وَحَسْبَ مَدَى  
انْفِتَاحِ زَاوِيَةِ النَّظَرِ هَذِهِ.<sup>(٣)</sup>

١- تَزْفَتَانِ تودوروف، مَقُولَاتُ السَّرْدِ الْأَدْبِيِّ، تَر: الْحَسَنِ سَحْبَانَ وَفُؤَادَ صَفَا، طَرَائِقُ تَحْلِيلِ السَّرْدِ  
الْأَدْبِيِّ، مَشُورَاتُ إِتْحَادِ كِتَابِ الْمَغْرِبِ، ط ١، الرِّبَاطُ، الْمَغْرِبُ، ١٩٩٢، ص ٦١.

٢- السَّيِّدُ إِبْرَاهِيمَ، نَظَرِيَّةُ الرِّوَايَةِ دِرَاسَةٌ لِمَنَاجِجِ النَّقْدِ الْأَدْبِيِّ فِي مَعَالِجَةِ فَنِّ الْقِصَّةِ، دَارُ قِبَاءَ لِلطَّبَاعَةِ  
وَالنَّشْرِ وَالتَّوْزِيْعِ، الْقَاهِرَةُ، مِصْرَ، ١٩٩٨، ص ١٧٠.

٣- مَمْنَى الْعِيْدُ، تَقْنِيَّاتُ السَّرْدِ الرَّوَائِيِّ فِي ضَوْءِ الْمَنْهَجِ الْبَنِيَوِيِّ، دَارُ الْفَارَاطِيِّ، ط ١، بِيْرُوتَ، لُبْنَانُ،  
١٩٩٠، ص ١١٥، ١١٦.



وقد تتضح الصورة في العمل الروائي، إذا حاولنا إسقاط هذا على شخصية الراوي؛ بوصفه المتحكم الأول في تقديم عالم قصته، والواسطة الوحيدة بينه وبين المتلقي.

ولقد توقفت قضية الرؤى التي أثارت جدلا واسعا عند الراوي على وجه الخصوص، وطبيعة العلاقات المتشابكة والمتداخلة بينه وبين الرؤية.<sup>(١)</sup>

ويُعرف الراوي بأنه الشخص الذي يروي القصة وهو الذي يأخذ على عاتقه سرد الحوادث ووصف الأماكن، وتقديم الشخصيات، ونقل كلامها، والتعبير عن أفكارها ومشاعرها وأحاسيسها،<sup>(٢)</sup> في حين تُعنى الرؤية بالطريقة التي اعتبر بها الراوي الأحداث عند تقديمها، فتتجسد من خلال منظور الراوي لمادة القصة، فهي تخضع لإرادته ولموقفه الفكري، وهو يحدد بواسطتها أي مميزاتها الخاصة التي تحدد طبيعة الراوي الذي يقف خلفها

فالرؤية والراوي -إذن- متداخلان، ولا يمكن لأحدهما الانفصال عن الآخر، أو النهوض دونه وهو ما يتجسد حقيقة ضمن الرواية، أين تعلن الرؤية عن موقف الراوي الخاص إزاء الحكاية المتخيلة، والذي ينحو إلى التأثير على القارئ دون شك.

وإذ نربط حديثنا هنا بالراوي دون الكاتب، في محاولة للتفريق بين الاثنين؛ إذ يظهر خلط شديد بينهما، فحينما نقول: راو نشير صراحة إلى الكاتب، ونعتبرهما سيان، في حين أن الاختلاف بينهما جلي.

١- عبد الله إبراهيم، المتخيل السردى، المركز الثقافي العربي، ط ١، دار البيضاء، المغرب، ١٩٩٠، ص ٦١.

٢- المرجع نفسه، ص نفسها.

فالقراءة الساذجة هي ما تؤدي إلى الخلط بين الشخصيات التخيلية، والأشخاص الحقيقيين، وما الشخصيات الروائية في نهاية المطاف إلا مجموعة من الكلمات لا أكثر ولا أقل.

وهذا ما يتطابق مع المفهوم اللساني؛ إذ أن تودوروف يجردها من محتواها الدلالي، ليجعل وظيفتها النحوية بمثابة الفاعل في العبارة السردية.<sup>(١)</sup>

فالراوي -إذن- بهذه الطريقة شخصية عادية متخيلة، تبتعد عن الروائي الذي أنشأها، كما أنشأ باقي شخصيات الرواية، وإن عمد إلى إعطائها دوراً متميزاً من خلال تقديم عالم القصة المتخيلة ولقد كانت الرواية التقليدية تعتمد على الراوي، الذي يتدخل بشكل سافر داخلها، حيث يفرض تدخلاته وتعليقاته، ويتحكم في مصائر شخصياته.<sup>(٢)</sup>

ولقد جاءت آراء الروائي والناقد الإنجليزي 'هنري جيمس' حاسمة مع مطلع القرن العشرين، حين دعا إلى إقصاء السلطة الفوقية للراوي العلیم، وإلى ضرورة مسرحية الأحداث؛ بتحويل الرواية إلى خلية بؤر بدل المركزية الواحدة.<sup>(٣)</sup> لقد تبنى بيرسي لوبوك الآراء الجيمسية في دراسته لبعض النصوص الروائية، مميزاً بين نوعين من الأساليب في كتابه (صناعة الرواية)، أطلق على الأول الأسلوب البانورامي (Le Style Panoramique) الذي يهيمن فيه الراوي على العملية السردية، والأسلوب المشهدي (Le Style Scénique) الذي ينزاح فيه السارد ويفسح

١ - حسن مجراوي، بنية الشكل الروائي الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، ط ١، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٠، ص ٢١٣.

2 - Gérard Genette, Figures II, édition de seuil, Paris, 1972, P189.

٣ - عبد الله إبراهيم، التخيل السردی، ص ١٦٦.

الاستقلالية لشخصياته، ونلاحظ أن لوبوك يستخدم مصطلح الأسلوب بمعنى يكاد يتطابق مع مفهوم وجهة النظر حيث يقول: "إنني أعتبر مجمل السؤال المعقد عن الأسلوب في صناعة الرواية محكوما بالسؤال من وجهة نظر السؤال عن علاقة راوية القصة بها".<sup>(١)</sup>

ولقد أعقب "صناعة الرواية" دراسات عدة في مجال البحث عن وجهة النظر، كأعمال كلين بروكس (Clean Brooks) وروبرت بن وارين (Robert Penn Warren) وف.ك ستانسل (F. K. Stanzel) ونورمان فريدمان (N. Friedman) ووارين بوث، وبرتيل رومبرك (B. Romlert) وقد وصلت دراسة وجهة النظر ذروتها في عمل "جيرارجنيت" الذي استمد مقولة المظهر (Aspect) من تودوروف.

ويذهب "جنيت" إلى أن المنظور أسلوب من أساليب التحكم فيما يراد الإعلام به من معلومات، وهو ينهض من خلال اختيار وجهة نظر بعينها أو عدم اختيارها ويقترح في هذا الصدد تسمية أخرى للرؤية السردية هي التبثير.<sup>(٢)</sup>

ويشير جنيت إلى ذلك الخلط المفاهيمي، الذي يقع فيه كثير من النقاد بين ما يدعوه صيغة (Mode)، وما يسميه صوتا (Voix)، فنجدته يبحث في السؤال التالي: من السارد؟ أو بعبارة أخرى: من يتكلم؟<sup>(٣)</sup>

١- بيرسي لوبوك، صناعة الرواية، تر: عبد الستار جواد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط ٢، عمان، الأردن، ٢٠٠٠، ص ٢٢٥.

2- Gérard Genette, Figures III, édition de seuil, paris, 1972, P ٢٠٣ .

٣- المرجع نفسه، ص ٢٠٣.

ويطال الاختلاط والتشابك أيضا مصطلحي الصيغة والرؤية، كما يشير تودوروف في مقال "مقولات السرد الأدبي"، ولا يتضح ذلك جليا إلا بعد التعرف على أنواع الرؤية السردية ضمن العنصر الموالي.

## ٢- أنواع الرؤية السردية:

إن ما يرمي إليه النقاد من وراء مصطلح الرؤية السردية، هو كشف الطريقة التي تدرك بها الحكاية من قبل الراوي، وبعبارة تودوروف يُعكس العلاقة بين ضمير الغائب هو "il" (في القصة) وبين ضمير المتكلم أنا "je" (في الخطاب)؛ أي العلاقة بين الشخصية الروائية وبين السارد.<sup>(١)</sup>

ويكاد ل. أوتول (L. o' tool) يلخص لنا تلك العلاقة المتشابكة وغير المحددة بين الراوي والرؤية في مستويين تتفرع عنهما مستويات أخرى، أما المستوى الأول يلمس من خلال كون رؤية الراوي خارجية تصف ما تراه وتقدم الأحداث والشخصيات بجدية وصفية وتسمى هذه الرؤية بالرؤية الخارجية، ويسمى الراوي بالراوي العليم أما المستوى الثاني يلمس من خلال كون رؤية الراوي داخلية، تضيف انطباعات الراوي ووجهة نظره على الأحداث والشخصيات، ويكون شاهدا عليهما، وتسمى الرؤية هذه بالرؤية الداخلية، ويسمى الراوي هذا بالراوي المشارك أو المصاحب.<sup>(٢)</sup>

١- تزفتان تودوروف، "مقولات السرد الأدبي"، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، طرائق تحليل السرد الأدبي، ص ٥٨.

٢- عبد الله إبراهيم، التخيل السرد، ص ١١٩.



لقد اهتم بمفاصل العلاقة بين الراوي والرؤية نقاد كثر، وقد يكون توماتشفسكي (Tomachevski) سبق غيره إلى تحديد زاوية رؤية الراوي في مقاله 'نظرية الأغراض' ١٩٢٣، إذ يميز بين نمطين من السرد هما السرد الموضوعي (Objectif) والسرد الذاتي Subjectif، أين يكون السارد عليما بكل شيء حتى الأفكار السردية للأبطال في النوع الأول، في حين نتبع الحكيم بعيني الراوي متوفرين على تفسير كيفية معرفة كل خبر من قبله، ومتى تم ذلك في النوع الثاني.<sup>(١)</sup>

ويعرض كلينث بروكس<sup>٢</sup> وروبرت بن وارين سنة ١٩٢٣ نمذجة من أربعة أقسام لما اصطلح عليه آنذاك بالبويرة السردية، كمقابل لوجهة النظر.<sup>(٢)</sup>

وفي سنة ١٩٥٥ ميز الناقد الألماني ف.ك ستانزيل ثلاثة أصناف من (الحالات السردية) الروائية هي: حالة المؤلف العليم (الكلي المعرفة)، وحالة السارد المشارك في العمل الروائي وحالة المحكي المسرد بضمير الغائب وفي السنة نفسها قدم الناقد الألماني نورمان فريدمان تصنيفا أشد تعقيدا مشكلا من ثمانية أطراف، مجزأة على أربع مجموعات.<sup>(٣)</sup>

---

١- مجموعة من الباحثين، 'نظرية الأغراض'، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلايين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشئين المتحددين، مؤسسة الأبحاث العربية، ط ١، الرباط، المغرب، ١٩٨٢، ص ١٨٩.

2- Gerard Genet, Figures II, P 204.

٣- عبد العالي بوطيب، 'مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف'، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء العربي، بيروت، لبنان، ١٩٩٢، ص ١٠٠.

أما واين بوث<sup>(١)</sup> فقد كتب سنة ١٩٦١ بحثاً بعنوان المسافة ووجهة النظر-مقالة في التصنيف ذهب فيها إلى وجود ثلاثة رواة يتحكمون بالرؤى السردية، وهم المؤلف الضمني، والرواة غير المسرحيين، والرواة المسرحيون.<sup>(٢)</sup>

وتبنى أخيراً برتيل رومبرك عام ١٩٦٢ تنميطة متانتسل، على أنه أضاف إليه تنميطة رابعا هو الحكاية الموضوعية ذات الأسلوب السلوكي.<sup>(٣)</sup>

إن ما نلاحظه على معظم هذه التصنيفات هو الخلط الواضح بين الرؤية والصوت، كما أنها تدخل بطريقة أو بأخرى المسافة الفاصلة بين المؤلف والقارئ وشخص الرواية، وهو يقترب من مشكلات الصوت كذلك.

من هنا جاءت الجهود الفرنسية أكثر دقة، وأسلم من سابقتها في دراسة الرؤية السردية، والتي بدأها جان بويون (J. Pouillon) في كتابه الزمن والرواية والرواة عنده ثلاثة:

## ١-٢. الراوي العالم لكل شيء في الرواية (الرؤية من خلف):

وهو يحول بين القراء والعالم الروائي، فلا يجعلهم يرون إلا ما يريدون، ولا يعلمون إلا ما يريدون، أما الشخصيات فتقوم بفعل الأحداث دون أن تعلم المصائر المجهولة التي تنتظرها، لأنها لا ترى إلا ما تقع عليه عيونها فقط، فهي مخلوقات محدودة العلم والخبرة، أما الراوي فهو القوة الخارقة التي تكشف أمامها

١- إن واين بوث (W Bouth) هو أول من استعمل مفهوم الكاتب الضمني الذي يتكفل بقارئه، وذلك في كتابه بلاغة التخيل الصادر سنة ١٩٦١.

٢- عبد الله إبراهيم، التخيل السردى، ص ١٦٧.

3-Gérard Genette, Figures III, P 205.

---

---

الحجب، وقد ربط بعض النقاد بين الديكتاتورية وظهور الراوي الخبير العليم بكل شيء، كما رآه آخرون نتيجة التأثير بالكتب المقدسة التي تعتمد على هذا النوع من الرؤية العليمة بالبواطن والظواهر والمصائر، وتظهر الشخصيات على أنها كائنات صغيرة جاهلة تلهو وتلعب وتفسد، وهي تدنو من قدرها الذي لا تعلمه.

## ٢.٢- الراوي الذي لا يعلم إلا ما تعلمه الشخصيات (الرؤية مع):

أو هو الذي لا يتجاوز حدود الشخصيات في الرؤية، فإذا فعلت الشخصية فعلاً، أو اتصفت بصفة، فإن الراوي يُقدم فعلها أو صفتها ويمكن تحديد الراوي الذي لا يعلم إلا ما تعلمه الشخصيات في شكلين: الأول أن يكون الراوي مشاركاً في أحداث الرواية أو شاهداً عليها، والثاني أن يتخذ من إحدى الشخصيات أو من أكثر من شخصية مرآة تعكس الأحداث.

## ٣.٢- الراوي الذي يعلم أقل مما تعلمه الشخصيات (الرؤية من الخارج):

سواء أكان هذا الراوي واحداً من شخصيات الرواية، أو من المشاهدين، أم من المستقلين، متخذاً لنفسه مستوى زمانياً أو مكانياً أو إيديولوجياً خاصاً به .

واصطلح عليها بويون زاوية الرؤية وقسمها إلى ثلاثة أقسام هي:

• الرؤية من الخلف Vision par derriere

• الرؤية مع Vision - avec

• الرؤية من الخارج Vision du dehors<sup>(١)</sup>

وهي نادرة الاستعمال مقارنة مع الرؤيتين السابقتين، وفيها يكون السارد أقل معرفة من أي شخصية من الشخصيات الروائية، وهو بذلك لا يمكنه إلا أن يصف ما يرى ويسمع دون أن يتجاوز ذلك لما هو أبعد، مثل الولوج إلى دواخل الشخصيات. أما تجرار جنيت، فيتبنى مصطلحاً آخر عوضاً عن الرؤية هو التبشير، ويراه أكثر

١- سعيد بقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبشير)، المركز الثقافي العربي، ط ٤،

المغرب، ٢٠٠٥، ص ٢٣٠.



تجريدا من مصطلحات مثل رؤية، وحقل، ووجهة نظر؛ لما تحمله من مضامين بصرية وأنواع التبشير عنده هي:

- الحكاية غير المبارة أو ذات التبشير الصفر ( le récit non-focalisé ou focalisation zero)<sup>(١)</sup>: ويقابل هذا النوع مصطلح الرؤية من الخلف عند بويون أو السارد عند تودوروف.

- الحكاية ذات التبشير الداخلي ( le récit à focalisation interne): وتقابل الرؤية - مع بويون، أو الراوي = الشخصية من حيث المعرفة عند تودوروف، ويقسمها بدورها إلى ثلاثة أنواع:

أ- حكاية ذات تبشير داخلي ثابت (focalisation interne récit fixe): ونموذج ذلك رواية السفراء (Les ambassadeurs) التي يقول عنها لوبوك: "إن جيمس في -السفراء- لا نخبرنا بقصة عقل ستريثر، إنه يجعل هذا العقل يتحدث عن نفسه، إنه يمسرحه".<sup>(٢)</sup>

وهذا ما سيجعل حقل الرؤية السردية يضيق؛ باعتبار أنه سينحصر ويقدم لنا من خلال وعي شخصية وحيدة هي ستريثر.

ب- حكاية ذات تبشير داخلي متغير (récit à focalisation interne Variable): ومثل هذا النوع رواية مدام بوفاري لفلوير.

ج- حكاية ذات تبشير داخلي متعدد (récit à focalisation interne multiple): ونموذج ذلك روايات المراسلة التي يعرض فيها الحدث

1- Gérard Genette, Figures III, P 206.

٢- رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، ص ٢٣٥، ٢٣٦.

الواحد مرات عديدة وفق وجهات نظر شخصيات مختلفة، وقد تكون الكتابة السردية لروبرت براونينك (R. Browning) التي تحكي قضية جنائية ينظر إليها القاتل، ثم الضحايا، ثم الدفاع، فالإتهام... إلخ، مثالا، لا بأس به، على هذا النمط من الحكاية.<sup>(١)</sup>

د- الحكاية ذات التبشير الخارجي ( *récit à focalisation externe* ) : وهي تقابل الرؤية من الخارج حسب بويون، أو السارد < الشخصية حسب معادلة تودوروف.

ويتضح ذلك في أعمال ما بين الحربين العالميتين، كروايات داشيل هاميت (Dashiell Hammett) التي يتصرف فيها البطل دون أن يسمح لنا بمعرفة عواطفه وأفكاره ومثل ذلك بعض قصص إرنست همنغواي (Ernest Hemingway) كالقتلة وتلال كفيلة بيضاء التي يصل فيها التكتّم حد الألفاظ، وتحاول ميك بال (Mieke Bal) الأخذ بمفهوم التبشير لتقرب به من معنى الرؤية عند بويون، وتشير في هذا الصدد إلى الفاعل والموضوع باسم المبشر (Focalisateur) والمبأر (Focalisé)، وبالتالي سيتحول سؤال "جنيت: التبشير على من؟ تبشير ماذا؟ ومن قبل من؟" وهي بهذا تحتفظ بلفظة التبشير كدال، لتملأ مدلوله بإشكالية تتمثل في التساؤل التالي: من هي الذات والموضوع في عملية الإدراك.<sup>(٢)</sup>

1 - Genets, Figures III, P 207.

٢- كريستيان أنجلي وجان إيرمان، السرديات، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبشير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط ١، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٩، ص

فلقد أولت الدراسات المهمة بالخطاب الروائي الكثير من الاهتمام بمكون الرؤية باعتبارها أحد أهم المكونات للخطاب السردى، ومن بين المهتمين لمكون الرؤية نذكر:

- هنري جيمس Henry James:

في مطلع القرن ٢٠<sup>٢٠</sup> ثار جيمس على نموذج الرواية التقليدية والتي يلعب فيها الراوي دور محرك الدمي في تعامله مع المادة الحكية وفي ثورته تلك دعا إلى الحدث بدل سرده، حيث استحدث تقنية الاقتفاء وراء الشخصية<sup>(١)</sup>.

ومنه نستخلص أن هنري جيمس يرفض الدور الحيادي للراوي ويقلص سلطته في النص الروائي، فأتى بتقنية دعم الشخصيات من خلال الراوي وهذا بإتاحة الفرصة للراوي من أجل الظهور خلف شخصياته، ويساهم كشخصية في العمل الروائي.

- بيرسي لوبوك (p. Lubbock):

وتتضح وجهة نظره في هذا السياق: "الرؤية هي علاقة الراوي بالقصة التي يرويها ويسيطر على المشكلة المطروحة، والمنهج المعتمد في الرواية<sup>(٢)</sup>

وكذلك يقول: "إنني اعتبر محمل السؤال المعقد والذي يكمن في مدى صياغة الأسلوب في صناعة الرواية، وعلاقة راوية القصة به<sup>(٣)</sup>

ومن خلال هذا المنطق ندرك الدور الأساسي للراوي والبعد التأثيري له في العمل القصصي فهو بطريقة أو بأخرى يشارك في العمل السردى.

١- سعيد بقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبشير)، ص ٢٣٥.

٢- بيرسي لوبوك، صناعة الرواية، ص ٢٢٥.

٣- المرجع نفسه، ص ٢٠.

- (واين بوث w-both)

وتتجلى الرؤية عند بوث أنها : مسألة تقنية ووسيلة من الوسائل لبلوغ غايات طموحه.<sup>(١)</sup>

ومن هنا نرى أن واين بوث يعتبر الرؤية عند الراوي تتعلق بالتقنية التي سيتخذها لحكي القصة، وهذه التقنية مرتبطة بالغاية التي يريد أن يمررها الروائي عبر الراوي.

- جيرار جينيت (Gérard genette):

نجده يخالف الآخرين في تسمية المصطلح، فابتعد عن كل من الرؤية ووجهة النظر، واستبدلها بمصطلح خاص به أطلق عليه التبشير، فهذا الأخير يعتبره أكثر تجريداً، وإبعاداً للجانب البصري الذي يميز المصطلحات الأخرى، وقد عرف جينيت التبشير على أنه "يكن في حق الاختيار الذي يمتاز به السارد وحده في حين يضيق حقل الرؤية".<sup>(٢)</sup>

ونجد جينيت قد اتفق مع بعض النقاد بخصوص مسألة الراوي حيث يقول: "لقد عودتنا الرواية التقليدية على أن نشهد تدخلا مكشوفاً من طرف الراوي، الذي يسعى إلى إقحام نفسه بشكل أو بآخر داخل الخطاب، حين يفرض تعليقات، أو تدخلات تتحكم في مسار الشخصيات، التي لا علاقة له بها، باعتباره عنصراً دخيلاً".<sup>(٣)</sup>

١- ينظر، حميد لحملاني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط ٣، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٠، ص ٦٤.

٢- جيرار جينيت والآخرين، نظرية السرد من وجهة نظر إلى التبشير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط ١، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٩، ص ١٧٧.

3- Gérard genette, figure 2, édit du seuil, Paris, 1969, p 67.



ومن خلال كل ما تقدم نستخلص أن تعدد التسميات للرؤية ما هو إلا دليل على اختلاف في التصور ورأي، إلا أن ما يجمع كل تلك التصورات هو تركيزها على وضعية الراوي في علاقته بالقصة التي يرويها، ومن ثمة علاقته بالشخصيات التي تصنع الأحداث والتي لا نستطيع التخلي عنها مثلما لا نستطيع التخلي عن الراوي كمؤطر للخطاب والذي تتخلص وظيفته في تنظيم مادة الخطاب وتوزيعها وفق المنطق يمنحها التوازن والتماسك.

وأما وظيفة الراوي فقد رأها جينيت في خمس وظائف، هي: الوظيفة السردية، والوظيفة الإيديولوجية، ووظيفة الإدارة، ووظيفة الوضع السردية، والوظيفة الانتباهية أو التواصلية ولا يفترض وجود هذه الوظائف جميعاً في العمل الروائي الواحد، فقد تستغرق وظيفة واحدة مجمل الحدث السردية لحكاية ما، ولكن التنوع دليل حرية الراوي في تأدية مهامه المتعددة التي ترتفع بمستوى النص السردية ذي البنية المعقدة إلى مستوى النص المفتوح، الذي يقبل التأويلات المتعددة، كما أنه يمكن جعل وظائف الراوي في ثلاث:

أ- الوظيفة الوصفية: وهي التي يقوم فيها الراوي بتقديم مشاهد وصفية للأحداث، والطبيعة، والأماكن، والأشخاص، دون أن يُعلم عن حضوره، بل إنه يظل متخفياً، وكأن المتلقي يراقب مشهداً حقيقياً لا وجود للراوي فيه.

ب- الوظيفة التأصيلية: وفيها يقوم الراوي بتأصيل رواياته في الثقافة العربية والتاريخ، ويجعل منها أحداثاً للصراع القومي، ويربطها بمآثر العرب المعروفة في الانتصار على الخصوم.

ج- الوظيفة التوثيقية: وفيها يقوم بتوثيق بعض رواياته، رابطاً إياها بمصادر تاريخية، زيادة في إيهام الراوي أنه يروي تاريخاً موثقاً، وإذا كانت القصص القديمة: الشفوية أو المكتوبة، تبدأ بعبارة: قال الراوي، كما في ألف ليلة وليلة، وسيرة عنترة، فإن الحكاية هي الغاية التي يصرح الراوي بأنه ينبغي نقلها إلى السامعين، بأمانة وصدق ومن غير تدخل منه وهو غير مسؤول عما يدور فيها من أحداث.<sup>(١)</sup>

إن هيئة القصّ تبين الراوي وما يرويه، وعلاقته بمن يروي عنهم، وهو بحث يتجاوز موقفاً كان يرى فيه أن القصة التي يكتبها الكاتب هي تعبير عنه، وبذلك تتحول دراسة القصة إلى دراسة كاتبها، فيهمل البحث في الشخصيات، من حيث استقلالها وتمايزها ولكن مع تطور الكتابة الروائية والنظرية النقدية ظهر ميل إلى وضع الكاتب أو الروائي خارج نصّه، وبالتالي عدم المماثلة بينه الكاتب، الروائي وبين شخصياته الروائية<sup>(٢)</sup>، فالقصّ ليس بالضرورة قصّاً عن الذات، أو تعبيراً عن الكاتب، وعلى هذا فإن الروائي لا يمثل أياً من أشخاص قصته، أو على الأقل لا يمثل تماماً أياً من أشخاص روايته.

ومع سارتر أصبح الراوي يكتفي برواية ما يشاهده أشخاص الرواية، وهكذا وبرز مفهوم الراوي الذي يعتبر (آلان روب غرييه) من أبرز الروائيين الممارسين له، واليوم تميّز النظريات الحديثة بين الراوي والكاتب، فالراوي وسيلة أو أداة تقنية يستخدمها الكاتب ليكشف بها عالم قصته، أو ليث القصة التي يروي، والكاتب مخبئ

١- جيرار جينيت والآخرين، نظرية السرد من وجهة نظر إلى التبئير، ص ١٩٧، ١٩٨.

٢- ينظر، المرجع نفسه، ص ٢٠٠.

خلف راويه، ويحيد نفسه، فيتقدم إلى القارئ كمجرد ناقل للمروي، وعلى هذا تسقط مسؤولية الأديب، وتنتقل الكتابة إلى موقع اللامسؤولية.<sup>(١)</sup>

لكن الكتاب تفتنوا في استخدام مفهوم الراوي، وارتبط هذا التفتن بعلاقتهم بما يروون فجاءت كيفية ما يروون دلالة على رؤيتهم لما يروون، ولجئوا إلى تنويع الراوي في العمل الروائي الواحد، وفق ما يقتضيه سياق السرد، كأن يترك الراوي الذي يروي بضمير الأنا مكانه، في مفصل من مفاصل الرواية، للراوي الشاهد الذي ينقل ما يقع عليه نظره فقط.

كما يحدّد (جينيت) في كتابه أشكال ٣ أنواع الرواية ويجعلها في اثنين:

أ - راوٍ يحلل الأحداث من الداخل، وهو نوعان: بطل يروي قصته بضمير الأنا فهو راوٍ حاضر، وكاتب يعرف كل شيء فهو راوٍ كلي المعرفة على الرغم من أنه راوٍ غير حاضر.

ب - راوٍ يراقب الأحداث من خارج وهو أيضاً نوعان: راوٍ مشاهد فهو حاضر ولكنه لا يتدخل، وكاتب يروي ولا يحلل، فهو غير حاضر، ولكنه لا يسقط المسافة بينه وبين الأحداث.<sup>(٢)</sup>

ويناقش تودوروف مقولة الرؤية، أو وجهة النظر التي تؤدي إلى جانب المقولات السابقة وظيفة انتقال الخطاب إلى متخيل، والتي يمكن وصفها داخل لغة السرد، وأثناء عملية الانتقال هذه تخضع مادة الخطاب إلى معيار الرؤية التي تقوم مقام عملية

1 - Roland bouneuf et real quellet, L 1 univers du roman, presses universitaire de France, paris, p 29.

٢ - جيرار جينيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة نظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط ١، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٩، ص ١٨٢.



الإدراك لأن مادة الخطاب لا يمكن أن تقدم على شكل نص تخيلي إلا إذا خضعت لإدراك الذي يقدمها وهذا ما يطلق عليه عادة، في النقد المعاصر نظرية المنظور، أو وجهة النظر، والرؤية، التي ناقشها وحللها العديد من الدارسين والنقاد، أبرزهم: جون بويون (Jean Pouillon)، وبيرسي لوبوك (Lubbock Percy)، وبوريس أوسبنكي (Uspenski)، وواين بوث (Wayne Booth)، وجيرار جينيت (Gérard Genette) وياب لينتفالا (Jaap Lintvelt).

ونظرا لأهمية هذه المقولة سنخصص لها قسما خاصا ضمن هذا البحث، محاولين تتبع تطور مفهومها إلى أن أصبحت مقولة نقدية، تشكل أحد الاهتمامات الأساسية في الشعرية المعاصرة، وتكاد تكون الركن الأساس في تقنيات السرد، إذ أنها ليست أداة تعبيرية، إنما هي أداة موجهة لعملية السرد، ولعملية القراءة كما أنها أداة تحليلية عملية تمتد إلى العناصر المشكلة للعالم الروائي جميعها لأن كما يقول تودوروف،<sup>(١)</sup> الأدب لا يقدم لنا كمادة خام، إنما يقدم لنا بطريقة معينة، إلى درجة أن الحدث الواحد قد يقدم لنا من رؤيتين مختلفتين فنحس بأن حدثان مختلفان وتبرر هذه الأهمية تعدد النظريات المتعلقة بالرؤى في الأدب، وقد ناقشها كل واحد انطلاقا من منظور معين كما سبقت والإشارة، وتطرقنا بدورنا لمقولة تودوروف، لأنها كما يقول مناقشة لا تهدف إلى وصف أنواع الرؤى وإنما تهدف إلى مناقشة ما يسهل قضية التمييز بين رؤية وأخرى ومن ثم مناقشة مقولة "المعرفة الذاتية أو الموضوعية التي نملكها عن الأحداث المعروضة".<sup>(٢)</sup>

١- ينظر، المرجع السابق، ص ٥١.

٢- ينظر، المرجع نفسه، ص ٥٢.



### ٣- موقع الرؤية السردية بين الداخل والخارج:

#### ٣-١- الرؤية السردية والقارئ:

يقول تودوروف بالرؤية السردية، ضمن عملية الإدراك التي تتم بين الذات المدركة وما تدركه، وفي حالة الأدب فإن ما ندركه نخبرنا عن مدرك أول فما ندركه من مادة يتسم بالموضوعية وما ندركه عن الذي أدرك هذه المادة ونقلها لنا يتسم بالذاتية هذا بغض النظر عن الضمير الذي يقدم بواسطته هذه المادة.

ويتضح من هذا التفسير، أن هذه المقولة تتضمن القارئ، الذي يجب أن يميز بين ما يدركه من وقائع العمل الذي يقرأه وبين ما يدركه حول الذي يقوم بنقل هذه الوقائع وهنا تتمفصل الرؤية وتبرز أهميتها كما أن هذه الرؤية السردية تتعلق أيضا بكمية الأخبار التي يدركها القارئ، أو درجة علم القارئ بها، وللوقوف على هذه الدرجة من المعرفة يجب أن ننظر إلى امتداد الرؤية (أو زاوية الرؤية) وعمقها (أو درجة نفاذها).<sup>(١)</sup>

وتحتل الرؤية السردية موقعا ضمن تركيبة الخطاب السردية قد يكون هذا الموقع داخليا، وبالتالي فإن الرؤية تكون داخلية، وقد يكون هذا الموقع خارجيا فتكون الرؤية خارجية، والرؤية الداخلية هي تلك التي تصور للقارئ أفكار الشخصيات وتستقصي أدوار الحياة النفسية لها في حين أن الرؤية الخارجية تقوم بوصف المظاهر فقط.

١- ينظر، المرجع السابق، ص ن.

الرؤية الداخلية، إذن رؤية ممتدة وعميقة في حين أن الرؤية الخارجية رؤية ضيقة وسطحية، إلا أن تودوروف لا ينفي الرؤية الخارجية، ونجده يتحدث عن مدى حضور الخارجي في الداخلي لأن الرؤى عادة تتوزع في العالم المتخيل، بحسب تعدد الشخصيات إذا استثنينا الراوي الذي يهيمن غالباً على الرؤى جميعها ثم يناقش قضية أخرى تتعلق بالرؤى الفرعية في المتخيل السردى، وهي وحدانية الرؤية وتعددتها وقضية الرؤية المتحولة، وضمن هاتين القضيتين يميز بين رؤية ترى الشخصية من الداخل مما يعني بأن هناك تبثيراً داخلياً، أو أن ترى الشخصية في مجملها ويعني هذا أن هناك سارداً عليماً، ويمكن أن نميز الرؤيتين في طريقة السرد التقليدية التي يهيمن فيها الراوي العليم، وفي الطريقة الحدائية التي يكتفي فيها الراوي بمعرفة بعض الجوانب من حياة الشخصيات.<sup>(١)</sup>

### ٢-٣- الرؤية السردية بين الحضور والغياب:

والى جانب الموقع الذي تحتله الرؤية في البنية الروائية، وطبيعة الأخبار الموضوعية أو الذاتية، هناك مستوى آخر يمكن أن توصف الرؤية فيه، وهو غياب أو حضور هذه الرؤية، هذا الموقع يثير مسألة صحة أو خطأ هذه الأخبار، مما يجعل دور القارئ أساسياً في إدراك مدى صدق ما يدركه عبر الراوي، لأن هذا الراوي يخضع كل ما ينقله لوجهة نظره، التي ليس من الضروري أن تكون صائبة تثير هذه القضية جملة من المقولات النقدية، التي أولت اهتماماً خاصاً للقارئ واعتبرته جزءاً مكملًا للنص، إذ بدونها لا يمكن أن يكون النص نصاً، إنه في هذه الحال التي يتحدث عنها يقوم

١- جيرار جينيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة نظر إلى التبثير، ص ١٤٠.

بتصحيح ما يراه خاطئاً، ويملاً الفجوات التي يتركها السارد الذي لا يستطيع أن يقول كل شيء حتى وإن كان سارداً عليماً.<sup>(١)</sup>

### ٣-٣. الرؤية السردية وموقف القارئ التقويمي:

استدعت مناقشة المقولات فكرة التقويم التي يجب على القارئ أن يقوم بها بوصفه المعني بالخطاب الذي تجسده الرواية حيث أن مبدأ التقويم يقوم على اتخاذ موقف فكري -أيديولوجي - تجاه العالم الذي تمثله الرواية وهذا ما يزيد من أهمية دور القارئ، بحيث -كما يرى تودوروف- لا يجب أن يبقى القارئ متفرجاً يقوم الأحداث من الخارج ، ويسلم بالأحكام التي تعطيها الرؤية من داخل النص، بل يجب عليه أن يغوص داخل هذا العالم ليعطى أحكامه، مما يعني أنه يستطيع رفض 'الأحكام الأخلاقية أو الجمالية النابعة من الرؤية'<sup>(٢)</sup> وفي المقابل يعطى أحكامه التي يمكن أن تتعارض مع أحكام الرؤية.

وبين تودوروف الكيفية التي أخذ فيها الأدب الحديث يتخلى عن إعطاء رؤية تقويمية واضحة وبخاصة تلك الأعمال الأدبية التي تركز على الخطاب الأقرب إلى المناجاة الذاتية الذي يعود دائماً على ذاته، وفي مثل هذه الأعمال تنعدم الرؤية ويتحول الاهتمام إلى سجلات الكلام.

١- يوسف الأطرش، أطروحة دكتوراه، بنية الخطاب السردية في الرواية الجزائرية المعاصرة، إشراف: د.عز الدين بويش، جامعة متوري، قسنطينة، ٢٠٠٣، ٢٠٠٤، ص ١٨٤.

٢- ينظر، المرجع نفسه، ص ١٩٨.

## ٤. السارد والمسرود له:

إن جملة المقولات التي ناقشناها حتى الآن، تصب جميعها في اتجاه واحد، أي إنها تدور حول فاعل التلفظ أو الذات المتلفظة بوصفه حامل الرؤية أو السارد (الراوي) الذي يجسد الصوت السردى والذي تبنى عناصر السرد جميعها عليه وبه والسارد كما يعرفه تودوروف، يجسد المبادئ التي ينطلق منها إطلاق الأحكام التقويمية، وهو الذي يخفي أفكار الشخصيات أو يحلوها، ويجعلنا بذلك نقاسمه تصوره للنفسية، وهو الذي يختار الخطاب المباشر أو الخطاب المحكى ويختار التالي الزمني أو الانقلابات الزمنية، فلا وجود لقصة بلا سارد.<sup>(١)</sup>

يتضح من هذا التعريف أن السارد، يحتل مكانة قاعدية في تشكل عناصر النص الروائي، لأنه يتحكم فيها جميعا انه يقيم الأحداث، ويبرز شخصيته في الوقت الذي يخفي فيه أخرى، كما أنه يصور نفسيات الشخصيات، وترجم أفكارها، ويتحكم أيضا في صيغ السرد بحيث يملك سلطة عرض المشاهد أو سردها، كما أنه يفصل الزمن ويتحكم فيه، مما يعني أنه لا يمكن أن نتصور جنسا قصصا بدون سارد.

ويشدد تودوروف في الموضوع نفسه، على هذا الحضور الإجباري للسارد موضحا أن حضوره فعليا في فضاء العالم القصصي أو أن يكون متوقعا خارج هذا العالم، ويقوم بتصويره من الأعلى،<sup>(٢)</sup> وفي هذه الحال فإن درجة نقله للعالم تختلف من حيث كونه عليما بكل شيء، أم بكونه يصور هذا العالم من الخارج.

١- جيرار جينيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة نظر إلى التبثير، ص ن.

٢- المرجع السابق، ص ن.



سوف نبين تموقع السارد الراوي هذا بتفاصيل أكثر، وسيتم التفرقة بين السارد والكاتب، لأن الكثير من الدارسين والطلاب بخاصة، يخلطون بينهما إلى درجة أنهم لا يفرقون بينهما.

والحقيقة أن الفرق بينهما شاسع، لأن حضور السارد، أو المتلفظ في الخطاب السردى لا يكون بالضرورة الكاتب، إنما حضوره من باب الاستعارة، ومن ثم فإنه صيغة لغوية وليس حضورا فيزيولوجيا، وعلى هذا الأساس يستعمل بعض النقاد والدارسين، مفهوم المؤلف الضمني لإزالة اللبس الكائن بين المؤلف الحقيقي والسارد التخيلي، الذي هو فكرة في الأصل.

ويشير هذا التوضيح مسألة الذات المتلفظة في الخطاب السردى التي تعرف عادة من خلال الضمير المستعمل في الصياغة اللغوية والذي نتعرف عليه غالبا منذ بداية فعل الحكى كما هو الشأن بالنسبة لضمير الغائب "هو" الذي يخفي وراءه الـ أنا المتلفظة وكثيرا ما يخلط هذه الـ أنا المتلفظة بالـ أنا الفاعلة، لأن التمييز، إذا، لا يتم على مستوى الضمير الذي يسرد القصة، أو الضمير المسرود فيها، إنما التمييز يكمن على مستوى علاقة السارد بالقصة فيما إذا كان مشاركا في الأحداث، وفي الوقت نفسه ينقلها لنا أم يوجد خارج هذه الأحداث، ويقتصر دوره في نقلها وتقويمها.<sup>(١)</sup>

هذا هو الفرق الجوهرى الذى ركز عليه تودوروف، لأنه هو الذى يحدد الصياغة اللغوية ويحدد مستويات الخطاب، ومستوى الذات المتلفظة، ومستوى ذات التلغظ وهذان المستويان يتضمنان ذاتا متلفظة مبتكرة، إنها ذات الكاتب التى تختفى وراءه

١- يوسف الأطرش، بنية الخطاب السردى في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص ٢٢٠، ٢٢١.

الذاتين، إنها ذات متلفظة ملفوظة<sup>(١)</sup> تتوقع بين الـ أنا الساردة أو المسرودة، والـ هو المسرود عنه، إنها موجودة وتفرضها بالقوة طبيعة الخطاب المنقول سردا لأن الفعل المسرود، والذي يقوم به السارد عمليا وتصويريا، ليس بالضرورة أن يكون فعل الكاتب بل لا يمكن أن يكونه على الإطلاق إلا في حالات السير الذاتية أو الرحلات.

إن هذا التصوير للذوات التي تتضمنها الملفوظات السردية تبين بوضوح موقع الخطاب بوصفها الشكل المعياري الذي بنيت من أجله هذه التركيبة السردية أو تلك بحيث أن كل عملية تلفظ مهما كانت صيغتها السردية تتضمن أو تفصل خطابا أو قانونا يوجد من قبل أن تتجسد عملية التلفظ ذاتها، وهذا القانون الذي يمكن أن يكون واقعيا، أو تخيليا لا يظهر إلى الوجود ولا يتحقق بالفعل إلا ضمن صيغة سردية حاولنا أن نبين ذلك من خلال هذه المناقشة.

ولتوضيح المسألة أكثر فيما يتعلق بتشخيص السارد، وعلاقته بالكاتب الضمني يلجأ تودوروف إلى تمييز ذلك في القصة والمسرحية، ففي الأدب المسرحي فإن كل الشخصيات تحتل مكانة متساوية من حيث إنتاج الكلام، حتى وإن كانت إحدى هذه الشخصيات تقوم بدور السارد فإنها في هذا الحال تقاس، ويحدد موقعها بناء على ردود أفعال الشخصيات الأخرى تجاهها.

ويؤكد تودوروف على أهمية المسرود له، لأنه يقوم بوظيفة الربط بين السارد والقارئ كما أنه المسرود له يحدد الإطار الذي تتم فيه عملية السرد ويساعد القارئ

١- جبرار جينيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة نظر إلى التبئير، ص ٥٦.

على تمييز شخصية السارد، ويعينه أيضا على فهم الأغراض السردية، كما يطور الحبكة ويوجه عملية التقويم.<sup>(١)</sup>

ويتضح من وظائف السرود له، بأنه يمثل بوابة القراءة بحيث لا يمكن للقارئ الفعلي أن يدخل عالم الرواية إلا عبره، كما أن الكاتب لا يمكنه أن يشكل هذا العالم إلا عبر السارد، إنهما إذا طرفا التواصل السردى وبالتالي هما شرطان أساسيان للتحكم في عمليتي الإنتاج والتلقي بل هما شرطا الخطاب السردى يقوم بهما ويؤدي وظيفته التواصلية عبرهما.

ويتم تحديد الرؤية السردية من خلال طريقة السرد والمعاينة لطبيعة العلاقة التي تربط الراوي بحكيه،<sup>(٢)</sup> وما العمل السردى إلا كتابة يكتبها شخص تطلق عليه اللغة اسم المؤلف، هذا الأخير تتغير بداخله الشخصية دون انقطاع على مدى النسيج السردى، الأمر الذي أدى إلى تنوع أنماط الرؤية حسب مواقع الشخصية عند المهتمين بها:

بروكس، ووارين	جان بويون	ثانتسل	واين بوث	نورمان فريدمان	ت. تودوروف	جيرار جينيت
البطل يحكي قصته	الرؤية مع	الراوي من شخصيات القصة	الراوي الممّرح	الأنّا المشاهد	الراوي = الشخصية	التبشير الداخلي

1- Prince Gérald, introduction à l'étude du narrataire 14, 1973, p p 78-196.

2 -tzvtan Todorov, poétique, t2, collection -qu'est ce quelle structuralisme " dition de seuil -paris, 1968, P 58.

المؤلف العليم بحكي	الرؤية من الحلف	المؤلف العليم	المؤلف الضماني	المعرفة المطلقة للالراوي	الراوي < الشخصية	التبشير الصفر
المؤلف بحكي من الخارج	الرؤية من الخارج	المؤلف غائب عن القصة	الراوي غير المسرح	المعرفة المحايدة للالراوي	الراوي > الشخصية	التبشير الخارجي

الشكل يوضح أنواع الرؤية السردية حسب كل من جينيت - بويون - تودروف.

ونستخلص مما سبق أن البنية السردية للخطاب تتشكل من مكونات رئيسية هي الراوي والمروي والمروي له، فهذه العناصر تحدد لنا وضعية السارد وموقعه في النص الروائي.

- الراوي: هو ذلك الشخص الذي يروي الحكاية أو يخبر عنها سواء كانت حقيقية أم متخيلة، ولا يشترط أن يكون اسماً متعيناً فقد يتوارى خلف صوت أو ضمير يصور بواسطته المروي بما فيه من أحداث.<sup>(١)</sup>

والراوي وإن كان عنصر من عناصر العمل السردى لا يمكن وضعه مع بقية العناصر المكونة للعمل السردى وهذا راجع لكونه ذو فاعلية كلية تلغى وتحكم بشكل مطلق في العناصر الأخرى فهو صوت يختبئ خلفه الكاتب ويشكل له ستاراً فنياً.<sup>(٢)</sup>

١ - عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، بيروت، لبنان، ٢٠٠٥، ص ٩.

٢ - مثنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، سلسلة الدراسات النقدية دار فراي، ط ١، بيروت، لبنان، ١٩٩٠، ص ١٨.



- المروي: هو كل ما يصدر عن الراوي ويتنظم ليشكل مجموع من الأحداث يقترن بأشخاص ويؤطره الزمن والمكان وله مستويين:

الأول: متوالية من الأحداث المروية واصطلاح عليه الشكلاونيون الروس بالمبنى الحكائي.

الثاني: بالاحتمال المنطقي لنظام الأحداث واصطلاحوا عليه بالمتن.<sup>(١)</sup>

فالروي إذا لا يتحدد فقط بمضمونه، وإنما أيضا بالشكل أو الطريقة التي يقدم بها ذلك المضمون.<sup>(٢)</sup>

- المروي له: هو الذي يتلقى ما يرسله الراوي سواء أكان اسما معينا ضمن البنية السردية أم شخصا مجهولا.

ويرى برنس أن السردية كلها سواء أكانت شفوية أم مكتوبة تسجل أحداثا حقيقية أم أسطورية أخبرت عن حكاية أو أوردت متوالية بسيطة، فإنها لا تستدعي راويا فحسب، بل مرويا له أيضا أي شخصا يوجه إليه الراوي خطابه، ويكون شخصا متخيلا شأنه شأن المروي له.<sup>(٣)</sup>

ونقول إذن أن العمل السردى هو بمثابة أرضية تتفاعل فيها عناصره الثلاث في شكل علاقات تساعدنا على كشف نمط بنية هذا العمل.

وأن الرؤية هي مكون ملازم للخطاب السردى، ويتم تحديد طبيعتها من خلال ما تظهره التقنية السردية ذاتها، وتحدد صفة الرؤية، فهي إما رؤية من الخارج يتم من

١- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربى، ص ٩.

٢- حميد الحمداني، بنية النص السردى، ص ٤٦.

٣- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربى، ص ١٠.

خلالها رصد تصرفات وتحركات الشخصيات، كما يتم معها رصد الوقائع الخارجية، أو هي رؤية تجسد فيها وجهة النظر الشخصية فردية أو المتعددة، أو قد تكون الرؤية من الخلف وفيها يكون الراوي كلي الحضور ومطلق الهيمنة في الاختيار والأخبار وفي الأخير نخلص إلى أن: تودوروف انطلق في مفهوم الرؤية من مفهوم الجهة (aspect)، على أساس أن الرؤية هي الطريقة التي بواسطتها تدرك القصة عن طريق الراوي، وذلك في علاقته بالمتلقي، وهكذا يحدد تودوروف الرؤية من خلال علاقة الحدث بالراوي:

- الرؤية من الخلف: الراوي يعرف كل شيء عن الحكي وعن الشخصيات.
- الرؤية مع أو الرؤية المرافقة: حالة تساوي المعرفة فالراوي لا يعرف أكثر مما تعرف باقي الشخصيات.
- الرؤية من الخارج: معرفة الراوي أقل من معرفة الشخصيات.

واضح أن تودوروف يسعى إلى تبسيط أكثر الأمور التي يحتملها الجانب التطبيقي، ذلك أننا على مستوى التطبيق نجد أنفسنا مدفوعين للتعامل مع وجهة النظر في تعقيدها بشكل مختلف فالمسألة تتخذ على المستوى العملي التطبيقي، مظهرا آخر مغايرا، وأكثر تعقيدا مما تبدو عليه في المستوى النظري الذي يسعى دائما ليكون واضحا وبسيطا، في التجربة الروائية، فليس هناك نماذج لوجهات نظر مرسومة على أساس شكل واحد، ومدعمة بانسجام محض، ولكن لتجنب أن ننساق بعيدا يجب علينا أن نتصرف هنا بالطريقة الأكثر تبسيطية.

أما في ما يتعلق بتجريب جنيث فقد استبعد مفهوم الرؤية لطابعها البصري وعوضها بمفهوم البؤرة.

وإذا تأملنا ما قام به كل من "تودوروف" و"جنيت" نستنتج أنهما يصدران عن وجهة نظر واحدة وإن اختلفت مصطلحاتهم، فما قام به "جنيت" لا يعدو أن يكون ترجمة أمينة لما قام به "تودوروف".

ويميز سعيد يقطين في الرؤية بين الصوت والشكل، بحيث يقسم الشكل إلى قسمين تبعا لوضعيته، في حين يقسم الصوت إلى عناصر أربعة هي: الرؤية السردية وخارج الحكيم، وداخل الحكيم وذاتي الحكيم، وهكذا نجد أنفسنا أمام علاقات متشابكة بين الصوت والشكل.

## ٥- البناء الفني للرؤية السردية في روايات لأحلام مستغانمي.

### أنواع الرؤية السردية في ذاكرة الجسد:

لقد وجدت الرؤية النسائية في فضاء الجسد وحواصه فضاء ملائما لتجسيد ملامح الذات الأنثوية، حيث تعتبر الفضاء المهيمن على أفق فضاء النص السردية، والقارئ لكتابات أحلام مستغانمي يجد أنها تخط نصا قريبا من جسدها بحيث يتنفس النص هواءه ويعيد أصداؤه، وتحمل قصة ذاكرة الجسد عند أحلام مستغانمي فتنة جانحة إلى الإثارة والاستفزاز، بغية فتح أجواء كتابية جديدة وممتعة، وقد كانت تجربتها معهودة في الغالب بيهاء مدهش ومميز وفريد، إنها كتابة جديدة تتطلع إلى خلق عالم مناهض ساحر بمخيلته التعبيرية يمنح نحو تكسير حلم كتابي، تتخذ فيه القصة فضاءات طيفية مضاعفة.

وتكتب أحلام روايتها "ذاكرة الجسد" لتجعلها منعطفًا للنسيان فتحقق به هدفا أساسيا، وهو قتل الأبطال في حياتها، وبذلك "نتهي من الأشخاص الذين أصبح

وجودهم عبثا على حياتنا، وكلما كتبنا عنهم فرغنا منهم وامتلأنا بهواء نظيف<sup>(١)</sup> وهو هدف يتكرر كثيرا في النص فكل رواية<sup>٢</sup> هي جريمة نرتكبها تجاه ذاكرة ما وربما شخص ما، نقتله على مرأى الجميع بكاتم صمت ووحده يدري أن تلك الكلمة الرصاصة كانت موجهة إليه<sup>(٣)</sup>.

ووفق هذا المنظور فإن ما يقوم به خالد في "ذاكرة الجسد" هو قتل من نوع آخر، فالحب هو مشروع رواية بالنسبة لخالد، وحينما يخفق يحول المرأة إلى موضوع في لوحة أو موضوع حكائي في رواية، فالقتل الرمزي للآخر يتردد بوضوح حيناً، وبإيجاء حيناً آخر بسبب غياب الفعل الجسدي، وما إن تنتهي أحلام، حياة من قتل خالد رمزياً، حتى نجده مستغرقاً في ممارسة قتل مضاد، مرة يجد في اللوحة بديلاً للمرأة يجاورها ويشتهيها فجأة انتابتي رغبة جامحة للرسم، زوينة شهوة الألوان تكاد توازي رغبتي الجنسية السابقة وتساويها عنفاً وتطرفاً، لم أعد في حاجة إلى امرأة شفيت من جسدي وانتقل الألم إلى أطراف أصابعي، في النهاية لم يكن السرير مساحة للذاتي، فيما أريد أن أصب لعنتي أبصق مرارة عمر من الحيات<sup>(٤)</sup> ومرة أخرى يلجأ للبحث عن نساء أخريات يمارس من خلالهن فعل القتل وذلك حين لا يتمكن من استعادة توازنه بالقتل الفني: "اخترتُ لي أكثر من عشيقة عابرة أثبتُ سريري بالملذات الجنونية، نساء كنت أدهشهن، وكنت كل مرة أقتلك بهن، حتى لم يبق شئ منك في النهاية"<sup>(٥)</sup> وأخيراً حين يدرك تماماً أنه لم يفلح في التخلص منها يكتب روايته ذاكرة الجسد ليقتلها

١- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ١٨

٢- المصدر نفسه، ص نفسها.

٣- المصدر السابق، ص ٣١٧.

٤- المصدر نفسه، ص ٢٣٥.



متبعاً الأسلوب نفسه الذي اتبعته معه مستقولين لماذا كتبت هذا الكتاب ساجييك أنني أستعير طقوسك في القتل فقط، وأنني قررت أن أدفئك في كتاب لا غير<sup>(١)</sup>.

تكتب حياة، أحلام كتابها من أجل النسيان ويكتب خالد من أجل الذاكرة، فتمة نزاع ضمني يلف النص من أوله إلى آخره معمقا من هوة التعارض بين الشخصيتين الرئيسيتين في النص،<sup>(٢)</sup> أما شبكة السرد التي تبين العلاقة الإشكالية بين القارئ والكاتب، المرسل والمتلقي يمكن تقسيمها إلى المستويات التالية:

أ- المستوى الأول: "باعتباره مرسلًا، يوجه المؤلف الواقعي، أي المبدع الحقيقي للعمل الأدبي رسالة أدبية إلى القارئ الواقعي الذي يعمل كمرسل إليه/ متلقي<sup>(٣)</sup> فحتمًا هناك من يكتب الرواية كونها لا تتوالد ذاتيا يجعلها تابعة ومرتبطة دوماً بالعالم الواقعي بجبل سرّة، إن المستوى الأول، هو الأكثر ملامسة للأجواء الواقعية فهو يقع خارج أي سلطة تخيلية.

ب- المستوى الثاني: وهو فضاء تخيلي، يمثل البناء الداخلي للحكاية: خالد، السارد كائن ورقي يوجه خطابه إلى (حياة، أحلام) المسرود له (كائن ورقي).  
إن السارد والمسرود له في هذا المستوى وإن تقمصا دوري الكاتب والقارئ، فما ذلك إلا لتضييق الهوة بين الواقعي والمتخيل.

١- المصدر نفسه، ص ١٧٣.

٢- فريدة النقاش، قراءة نقدية في رواية (ذاكرة الجسد)، مجلة العربي، العدد ٤٥٧، ديسمبر ١٩٩٦، ص ١١٣، ١١٤.

٣- جاب لتفلت (J.Lintvelt)، "مقتضيات النص السردى الأدبي" ضمن كتاب "طرائق تحليل السرد الأدبي، تر: رشيد بن جدو، ص ٨٨.

ثم إن وجود قارئ داخل القصة " يجعلنا نبقي مبتعدين ونحن نوسطه دائما بينما وبين السارد، فكلما كان مقام المتلقي شفافا كلما كان ذكره في الحكاية صامتا، وكلما كان تماهي كل قارئ مع المقام الضمني حقيقي، كلما كان حلوله محله أكثر سهولة أو بعبارة أفضل: أكثر قهرا".<sup>(١)</sup>

وقد كانت رواياتها أكثر تفعيلًا لمثيلاتها في توظيف الجسد وحواسه وعرضها لتواريخه وكشفا لأسراره، ففي كل من فوضى الحواس وذاكرة الجسد وعابر سرير تجسيد كلي للذات الإنسانية التي تنبض من روح المرأة، وقلنا في ما سبق أن الرؤية السردية تتحدد لنا من خلال علاقة الراوي بشخصياته.

### **- هوية الراوي في ذاكرة الجسد:**

يروى الراوي في ذاكرة الجسد بضمير المتكلم أنا ويشارك في الأحداث إنه شاهد حاضر في النص هو المركز، وباقي الشخصيات تدور في فلكه فحين يتكلم الراوي عن (أنا) فهو يقدم كلماته وأفكاره ومشاعره، وقد يتعد قليلا لينقل لنا، كلمات شخصيات أخرى تشترك معه في تطوير الأحداث التي يرويها.<sup>(٢)</sup>

وهذا الراوي هو البطل خالد بن طوبال إنه إنسان مثقف ورسام تشكيلي، يتوجه بالحكي إلى السمراء (حياة) بضمير المخاطب، إذ يقوم بدور الراوي وحياة بدور المروي له، أما المروي فهو الخطاب الذي يروي، ويعيد روايته عبر الذاكرة أي ذاكرة الجسد، فخالد الراوي البطل، يروي حياة رواية تعرف أحداثها، لأنها عاشتها

١- جزار جنيت، خطاب الحكاية، ص ٢٦٨.

٢- عبد الحميد محادين، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمان منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، بيروت، لبنان، ١٩٩٩، ص ٢٥.

معه، والكاتبة أحلام تسلم القيادة صوريا للبطل، الفحل، كي يحكي عنها، ويخبر قصتها ويعرب عن أفكارها ومشاعرها فجعلته موضوعا، بعد أن كان واضعا ومؤلفا للمواضيع.

لقد وظفت الروائية أحلام، الصوت المذكر كراو في حكايتها وفق شروطها وقوانينها، فهي السعيدة في لعبة الكلمات هذه إذ تقول على لسانه: "أم كنت تتلاعبين بالكلمات كعادتك، وتتفرجين على وقعها علي وتسعين سرا باندهاشي الدائم أمامك، وانبهاري بقدرتك المذهلة، في خلق لغة على قياس تناقضك"،<sup>(١)</sup> وفي ذلك إشارة على وعي الكاتبة، وترتيبها المسبق، لظهور الراوي المذكر، وهيمنة صورته في المنظومة الروائية، على صورتها هي، ولكن هذه السيادة الصورية، أو التقنية ما هي إلا خدعة لغوية أو استعارة جمالية لفكرة الصراع على مراكز القوى بين المؤنث والآخر المذكر.

وهذا نوع من الاستدراج الأنثوي الذكي، تتعلم به ممارسة فعل القتل الرمزي بالكتابة، من الذي سجنها وقتلها في التاريخ الثقافي العريض وفرض عليها شروطه وقوانينه إذ تقول: "إننا نكتب الروايات لنقتل الأبطال لا غير، وننتهي من الأشخاص، الذين أصبح وجودهم عبئا على حياتنا، فكلما كتبنا عنهم فرغنا منهم، وامتلائنا بهواء نظيف"<sup>(٢)</sup> وهنا صوت الراوي المذكر، ينزاح عن المركز ويكتفي بالتقديم، وإدارة الكلام وتتجلى الفكرة أكثر في: "يومها تذكرت حديثا قديما لنا، عندما سألتك مرة... لماذا اخترت الرواية بالذات وإذا بجوابك يدهش.

١ - أحلام مستغاثي، ذاكر الجسد، دار الآداب، ط ١٦، بيروت، لبنان، ص ١٩.

٢ - المصدر السابق، ص ٢٣.

قلت يومها بابتسامة، لم أدرك نسبة الصدق فيها من نسبة التحايل: "كان لا بد أن أضع شيئاً من الترتيب الداخلي وأتخلص من بعض الأثاث القديم، إن أعماقنا أيضاً في حاجة إلى نقض، كأي بيت نسكنه، ولا يمكن أن أبقى نوافذي مغلقة، هكذا على أكثر من جثة: (١)"

لا يعرف الراوي كل شيء على الشخصية في هذا المقطع، وإلا لما أصيب بالدهشة من جوابها، لقد اكتفى بطرح السؤال، لا من أجل تنشيط حوار بينه وبين البطلة/ حياة، بل سؤال لا يملك الإجابة عنه حقاً، ويشغل مداركه وحواسه، ولهذا كان مبهوراً بها، غير متظر لهذا الجواب.

ودلالة أن الملفوظات في هذا المقطع، محملة بإشعارات جمالية توحى بصوت المؤنث (ترتيب، أثاث، نقض، نوافذ) وصورة نوافذي مغلقة، عبارة توحى بالوجدان والقلب، لتؤكد لها كلمة أعماقنا، وهو معجم متشبع بروح الأنثى العاشقة للترتيب وبما أن الذات كاتبة مبدعة، فهذا الفعل معادل موضوعي، لعملية الإبداع الفني التي تقوم مقام ترتيب البيت لدى الأنثى العادية.

فموقع الراوي هو الذي يحدد لنا رؤيته لشخصياته، وفي رواية ذاكرة الجسد تتحدد الرؤية السردية كما يلي:

#### ١.١.٥- الرؤية مع:

الراوي في رواية ذاكرة الجسد يتموقع مع الشخصية المركزية فهي بمثابة المحرك الرئيسي، حيث ينصهر في الشخصية ليتجلى العالم بمنظور هذا البطل إذ تنصهر شخصية خالد بن طوبال في عالم الشخصيات الروائية المستعملة في هذا العمل، فنجد

١- المصدر نفسه، ص ٢٣.



يروى على لسان شخصية نسي الطاهر قبل وفاته عن تسمية المولودة الجديدة فيقول: "لو قدر لك أن تصل إلى هناك أتمنى أن تذهب لزيارتهم حين تشفى وتسلم هذا المبلغ إلى أما لتشتري به هدية للصغيرة، وأود أيضا أن تقوم بتسجيلها في دار البلدية لو استطعت ذلك، فقد يمر وقت طويل قبل أن أتمكن من زيارتهم".<sup>(١)</sup>

والراوي في هذا العمل أيضا يلبس عباءة الشخصية الرئيسية حيث يتحدث على لسانها وينظر إلى العالم من خلال عينيها، فيعطي رأيه ووجهة نظره التي يراها في الواقع ويفهم ويفسر ويحلل من خلالها، وهنا تتوحد الرؤية من منظور الراوي المتغلغل في الشخصية المركزية، وأحلام مستغانمي في الأساس تتبنى هذا النمط شأنها شأن الروايات الحديثة ذات الطابع الحي والمنطوق لا الجامد المتحجر الذي ساد في الروايات الكلاسيكية التي تعتمد على النقل والحكي الحرفي.

ويوضح الراوي خالد الهوية المتوارية للمؤنث المتخفي وراء حجاب اللغة، في قوله: "أم تراك لبست القناع، فقط لترويج لبضاعة في شكل كتاب، أسميتها منعطف النسيان بضاعة قد تكون قصتنا معا، وذاكرة جرحى"<sup>(٢)</sup> يحمل هذا النص تعارضا ضمنيا بين النسيان، والذاكرة وتبرز سلطة المؤنث وخصوصيته، وإن لبس قناع الذكورة واستعارت صوته، وهب السلطة السردية نكهتها المميزة<sup>(٣)</sup> وذلك عن طريق تلاعب الضد بين (الخفاء والتجلي) و(النسيان والذاكرة)، (القتل، والخلود)، فتبرز الذات الكاتبة، من خلال العلاقة بين الثنائيات المتعارضة، وقد أخبرنا بذلك الراوي

١- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ٤٦.

٢- المصدر السابق، ص ٢٢.

٣- وجدان الصائغ، الأنثى ومرايا النص، نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، ط ١، دمشق، سوريا،

٢٠٠٤، ص ١٩٣.

من قبل، خلق لغة على أساس تناقضك، والتي جعلته يتحدث، ويحلم ويفكر، ويجب  
ويتذكر، على مقاس اللغة المؤنثة، والذات الكاتبة تتدخل ولكن دون ضجيج،  
وتتحكم في السرد في الجلاء بصوت الراوي، لتعيد تقسيم الأدوار، وفق إيديولوجيا  
أنثوية ودون الحاجة إلى صوت، وفي ذلك دلالة على ارتكاب فعل القتل المجازي في  
حقه بالكلمة أو بالرصاص من مسدس كاتم الصوت، وهي بهذا الصنيع، تزيجها عن  
المركز الذي احتله وقتنا طويلا.

تأسس الرواية -إذن- منذ البداية على فكرة كسر الفحولة، حينما كان خالد  
محاربا في الجبهة، ويملك جسدا كامل الأعضاء، والزمن الثاني زمن الرجل الناقص،  
حيث صار بتر الذراع علامة على عصر ثقافي جديد، يخرج فيه الرجل من الفحولة،  
ذات السلطان المطلق، واليد العليا فوق كل ما هو مؤنث، إلى حال جديدة تتخلى فيها  
الفحولة عن سلطتها المطلقة وتدخل في علاقات نسبية مع الأنوثة وتحدد شروط  
الواجهة ومجالاتها، داخل نص مشترك يشترك فيه الرجل مع المرأة في الكتابة<sup>(١)</sup> فبينما  
كتبت البطلة 'حياة' رواية 'معطف النسيان'، كتب الراوي، البطل خالد رواية 'ذاكرة الجسد'  
ويظهر ذلك جاليا من خلال القول: 'أنت تملئين ثقب الذاكرة الفارغة بالكلمات فقط  
وتتجاوزين الجراح بالكذب، وربما كان هذا سلاح تعلقك بي، أنا الذي أعرف الحلقة  
المفقودة من عمرك، وأعرف ذلك الأب الذي لم تربه سوى مرات في حياتك، وتلك  
المدينة التي كنت تسكنينها ولا تسكنك، وتعاملين أزقتها دون عشق، وتمشين وتجيئين

١- عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، ط ٢، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٧، ص

على ذاكرتها دون انتباه، أنت التي تعلقتي بي لتكتشفي ما تجهلينه، وأنا الذي تعلقت بك لأنسى ما كنت أعرفه... أكان ممكنا لحبنا أن يدوم؟<sup>(١)</sup>

إن الراوي في هذا النص يعلم أكثر من الشخصية، تفاصيل خاصة بطفولتها، ولأنه كان رفيق والدها في الجهاد هي تطمح إلى حبه لأنه يمثل لها الذاكرة، وهو يطمح إلى حبها لأنها تمثل له النسيان نسيان خيبته وفشله في المعركة التي انهزم فيها وخرج منها مبتور الذراع، ونسيان أنها وصية حتى لا ينسحب مهزوما من ساحة العشق.

وأهم ما في الأمر أن شخصية خالد الراوي، تكاد تتماهى مع شخصية البطلة حياة، أحلام، التي انتقلت من كتابة الشعر إلى كتابة الرواية، وهو أيضا تحول من الرسم إلى كتابة الرواية، الأولى لنسيان يطلب ذاكرة، والثانية، لذاكرة تطلب النسيان.... فكانت مبارزة روائية فريدة، كيف يمكن أن تنتهي علاقتي الاستثنائية بحياة إلى مبارزة بالقتل بواسطة الروايات؟<sup>(٢)</sup> وهو سؤال ملح يكتنف النص الروائي في أكثر من موقف كلامي.

ويتصدر الراوي خالد بن طوبال الحكيم، وهو الذي يضع مسافة نسبية بين الكتابة وبين المتلقي، أي بين ذات الكاتبة وبين تاء التأنيث التي تريد التملص منها، حتى لا تظهر الرواية وكأنها رواية ذاتية، لسيرة الكاتبة، غير أن أحلام التي تظهر من الباب لكي تصرف الأنظار عنها، تعود من النافذة بطريقة أخرى، ذلك أن خالد يعلمنا بأن بطلة روايته التي اسمها حياة، هو ليس كذلك في الواقع، لأن اسم حياة هو مجرد

١- أحلام مستغانمي، المصدر السابق، ص ٤٩.

٢- المصدر نفسه، ص ٥٠.



شيفرة<sup>(١)</sup> وبين أحلام الابنة، وحياة العشيق، يعيش الراوي البطل ازدواجية، وتمزقا، وتعلوا أصواته وتنخفض بين الحوار، والمناجاة، وتلبس الحبيبة أكثر من لباس فهي الأم، وهي الوطن وهي العاشقة وهي المعشوقة، وهي الظالمة، وهي المظلومة: يا امرأة كساها حنيني جنونا، وإذا بها تأخذ تدريجيا ملامح مدينة وتضاريس وطن، إنها أكثر من امرأة، وأكثر من أنثى، وأكثر بكثير من مجرد حبيبة، إنها مدينة.<sup>(٢)</sup>

ويمكن أن نخلص إلى أن الراوي في ذاكرة الجسد، يهدف إلى زعزعة مفهوم الراوي، البطل المهيمن على السرد، وتكسير معنى البطولة التقليدي، الذي سيتأثر الراوي، البطل، بكل مكاسبه المعنوية، وفي ذاكرة الجسد تلعب إستراتيجية الضمائر دوامهما وكان البطل يصاب بانقصاص الشخصية، حيث نجده هاويا للعبة الضمائر فتارة يتحدث الراوي بضمير الأنا ليسكن الشخصية، ويعبر بأحاسيسها وتارة نجده يعبر بالضمير هو، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل، على رغبة الكاتبة في التعبير عن ذاتها ومكنوناتها وما يختلجها من أحاسيس، ولكنها تتخفى وراء شخصية الرجل (هو) وتجسد لنا في أقواله ما تريد هي قوله لأنه الرجل الممارس للسلطة، وهي التي منعتها الظروف والأسباب بالبوح به كواقع المجتمع مثلا، وكرامة المرأة الجزائرية التي تمنعها من أن تكون صيدا سهل المنال.

وهنا الضمير أنا يتخفى وراء الضمير هو ولكنه يصدد تعبير عن قول الراوي ونجد الراوي خالد يمنح نفسه حق المزاوجة والاندماج في شخصياته، فيعيش واقعها رافضا له ومتأزما معه ماقتا لحاله في الحياة حين فيقول على لسان خالد: "ولا أدري

١- نزيه أبو نضال، ثمرد الأنثى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، ط ١، ٢٠٠٤، ص ١٠٨.

٢- أحلام مستغاثي، المصدر السابق، ص ٤٨.



إذا كان سي الطاهر في أعماقه يفضل لو كان مولوده صيبا... كما علمت فيما بعد أنه حاول أن يتحايل على القدر وأن يترك قبل سفره اسما احتياطيا لصبي، متجاهلا احتمال مجيء أنثى، ربنا فعل ذلك بعقلية عسكرية<sup>(١)</sup> فنجده يحزن مع شخصياته، ويحس بآلامها ويحاول العودة معها بذاكرته إلى الوراء، ويتدخل في صيرورة الأحداث، وييدي بعض التعاليق والتأملات، وكأنه شاهدا على واقع الشخصيات، فالراوي خالد هو الذي يحدد رؤيته مع شخصيات الرواية ذاكرة الجسد، فعندما أراد التعرض لحقيقة ودناءة الوضع السياسي، ورفضه الدخول في عالم المجنون والفساد، الذي عم البلاد عبر عن سخطه عن الطبقة التي انتقادت وراء إغراء السمسرة، وهذا ما يتضح في قول: "هذه المدينة الوطن، التي تدخل المخربين وأصحاب الأكتاف العريضة والأيدي القذرة من أبوابها الشرقية وتدخلني مع طواير الغرباء وتجار الشنطة... والبؤساء".<sup>(٢)</sup>

ثم يواصل غضبه على كل ما جادت به بلاده من فاسدين خرجوا من بطنها وأصبحوا بمثابة الأعشاب الضارة، إنهم أصحاب المظاهر المزيفة وعديمي الفكر والثقافة، قلوبهم ميتة أعدمتها المادة وأعدموا بدورهم هذا الوطن، فيقول: أصحاب البطون المنتفخة والسجائر الكويية، والبדلات التي تلبس على أكثر من وجه، أصحاب المئات المشبوهة، أصحاب السعادة وأصحاب النعاسة".<sup>(٣)</sup>

١- المصدر السابق، ص ٦٨.

٢- المصدر نفسه، ص ٩٩.

٣- المصدر نفسه، ص ٣٥٤.

وينعتهم أيضا بقوله: "...أصحاب النظريات الثورية والكسب السريع، أصحاب العقول الفارغة والقبيلات الشاهقة..."<sup>(١)</sup> نلاحظ في هذا المقطع السردي حضور السارد في فعل الحكيم، انه هو الذي شهد السجن وهو يفتح الباب، وهو الذي سمع خطابه، هو الذي وصف الطريقة التي أغلق بها الباب، وهو الذي شاهده عندما انصرف، وكيف انصرف، إن هذه الصياغة السردية تتضمن ضمير الغائب، الذي يعود على الشخصية الفاعلة وضمير الـ أنا الساردة التي وقع عليها الفعل.

ونخلص إلى أنه لا يجب الخلط بين الذات المتلفظة، والذات التي يقع عليها التلطف عندما نريد تحديد موقع السارد ضمن العالم المتخيل، لأنه يجب أن نفرق بين الضمير السارد، والضمير المسرود وهذا السرد، بطبيعة الحال، هو نوع من السرد التقليدي، إلا أننا من وجهة نظر المتلفظة، والذات المتلفظة عنها، يمكن أن نميز بين المسرود عنهم، ويدل عليه ضمير الغائب هم، وهناك سارد يصور حدثا قصصيا يوجد خارج هذا الحديث، إلا أنه يؤكد حضوره، ويتكلم عنهم، انه الـ أنا الساردة.

ويختلف موقع السارد في النموذجين، ففي الحالة الأولى نراه داخل العالم المتخيل، أي انه سارد ومسرود عنه، أما في الحلة الثانية فإنه بعيد كل البعد عن العالم المتخيل، انه متموقع خارجه ويلتقطه التقاطا بجميع تفاصيله، وبناءا على هذا الفرق الذي يظهر على مستوى حضور أو عدم حضور السارد في العالم التخيلي إذ يمكن أن نميز بينه وبين الشخصيات الفاعلة، وبينه وبين الكاتب، حتى وإن كان ضمنيا، وتتجسد الرؤية المشتركة للراوي مع خالد بن طوبال ليصورا لنا (سي شريف) على أنه مثال الإنسان الانتهازي الذي باع وطنه أولا ثم باع ابنة أخيه عندما زوجها لرجل مثله.

١- المصدر السابق، ص ٣٥٥.

ثم يتفق الراوي مع الشخصية الرئيسية في زاوية يرى فيها من يحب وطنه الأول  
قسنطينة ووطنه الثاني حب حياته حياة، فصورهما في مرتبة واحدة، يقول: يا قسنطينة  
الحب والأفراح والأحزان والأحباب، أجيبي أين تكونين الآن؟ ويقول: يا امرأة  
كساها حنني جنونا وإذا بها تأخذ تدريجيا، ملامح مدينة وتضاريس وطن<sup>(١)</sup>.

فحياة عند خالد بن طوبال هي تجسيد للوطن كما أنها تجسيد فعلي للمرأة  
العربية القسنطينية، فهو معجب بشخصيتها وواقع في حبها حد الثمالة، وقد أدرج  
الحلي في روايته، وهذا الأخير دليل على تجسيد المرأة القسنطينية، فيقول: كان إحدى  
الحلي القسنطينية التي تعرف من ذهبها الأصفر المظفور، ومن نقشها المميز تلك  
الخلخال التي لم يكن يخلو منها في الماضي، جهاز عروس ولا معصم امرأة من الشرق  
الجزائري<sup>(٢)</sup>.

ومن زاوية أخرى يصور لنا الراوي شخصية (سي طاهر) -والد حياة- فيرى فيه  
الرمز والقدوة للنضال والجهاد.

ثم نجد الراوي يقارب بين الحياة القسنطينية، والتي تنتمي إليها حياة بحشمتها  
العربية، وبين البيئة الغربية التي تجسدها عشيقته (كاترين) حيث لا يتردد في إعطاء  
صورة عن قرب لهذه الفتاة الباريسية، فالتقط لنا مشهد تصويري يظهر فيه الإنسان  
الأوروبي الجاف والخال من الإنسانية والفارغ من الأحاسيس فيقول: ولكن شعرت  
لحظتها وهي جالسة في الأريكة المقابلة لي تشاهد الأخبار، وتلتهم (سندويتشا)

١ المصدر السابق، ص ١٣.

٢- المصدر نفسه، ص ٥٤.

أحضرتة معها، أنها امرأة كانت دائما على وشك أن تكون حبيبتى، وأنها هذه المرة - كذلك - لن تكون: <sup>(١)</sup>

فكاثرين عند (خالد) مثل بلادها باريس هرب إليها من واقعه المحتوم، فهي لم تكن ولن تكون أبدا الملاذ الذي يطمأن بالرجوع إليه، فكانت بمثابة امرأة فارغة تشبع رغباته لا غير.

وهي في ذلك مثل بلدها الذي لم يحض في قلب (خالد) ولم يزد إلا حنيننا وشوقا لجسوره بلاده قسنطينة، فلم تشبه باريس ولم تنسه بلده الأصلي، فكانت بمثابة لوحة شغف تعيد ذاكرته إلى الوراء، فهو يبحث عن وطنه في غربته.

والدارس لرواية ذاكرة الجسد يلمس معاناة (خالد) وتله لمعظم شخصياته (زياد، حسان سي الطاهر...) فالراوي يحوم حوله الموت الذي اختطف أعز الناس إلى قلبه، وهذا ما يفسر لنا النظرة المأسوية لعلاقة خالد بالعالم فدائما نجده في حالة فرار إلى مجهول من عقدة الموت، كما نجد أبطال الرواية حكم عليهم بالعقم، ويؤكد هذا العقم قول (خالد) لم تكن لي زوجة ولا سرير شرعي: <sup>(٢)</sup> فعلى لسان الراوي الذي مثله شخص (خالد) أمكننا من الوصول إلى حقائق أرادت أحلام أن تفهمنا إياها ومن الملاحظ أيضا أن عقدتي الموت والعقم تسكنان الراوي وهذا راجع إلى واقعه المأزوم.

وفي الأخير، نقول أن الراوي يرى العالم من خلال وصفه لحركات شخصه وسكناتهم بشكل يجعلها أحاسيس وأمزجة تجسد تقنية الرؤية مع حيث نجد الراوي

١- المصدر نفسه، ص ٧٦.

٢- المصدر السابق، ص ٧٥.



يتموقع في زوايا مختلفة يتمرد من خلالها عن سنن الحياة، ويعد هذا الفهم تقدما من الراوي على لسان شخصياته.

## ٢.٥- الرؤية من خلف:

نستطيع أن نطلق عليها مرحلة الراوي العليم، فالراوي يكون شبيه بالظل لشخصياته يقبع خلفهم ويعرف أسرارهم وخبائهم تجده يتجول في عرفهم يعلم ما في منازلهم وحتى ما في جدران ذاكرتهم، ويقدم لنا طرحا دقيقا حول شخوصه يصل به حد إدراك ما يحول في عقولهم، ويحس مآسيهم، ويقدم لنا صورة حية مليئة بالتفسيرات والشروح، أي أنه وباختصار يعرف حتى أكثر مما تعرفه الشخصية عن نفسها.

و(خالد بن طوبال) في ذاكرة الجسد يظهر لنا راويا عليما بما يدور في خلد أبطاله، فيظهر بصورة المتحكم في زمام الأحداث ليظهر لنا كتابا مفتوحا دون تصنع وبلا الأكاذيب، حيث يقول في وصفه لكاثرين: "إنها امرأة تعاني من عجز عاطفي ومن فائض من الأنانية، ولذا لا يمكنها أن تهب رجلا ما يلزمه من آمان".<sup>(١)</sup>

فخالد هنا يصور لنا النساء الأوروبيات كشخصية كاثرين التي تمثل المرأة المتصنعة والتلقائية، المرأة التي تحمل في صفاتها نقائص الحياة، فالراوي يهرب إليها من وحدته، فيصفها حد الوصول إلى عجزها العاطفي وفائضها الوافر بشخصيتها الأنانية، فالراوي هنا وصل حد معرفة ما قد يصدم الشخصية ذاتها لو صرح به، ثم ينقل لنا درايته عن شخصية (سي طاهر) فيقول: "كان سي الطاهر يعرف متى يتسم ومتى

يغضب، ويعرف كيف يتكلم ويعرف أيضا كيف يصمت، وكانت الهبة لا تفارق وجهة<sup>(١)</sup>.

فقد أسهب الراوي هنا في ذكر صفات (سي الطاهر) وخصاله النبيلة لجعلها بصدد شخصيته تاريخية، نقل لنا من خلالها روح الثورة التي تتأجج وتسري في عروق هذا المناضل بكلامه الرزين وشخصيته القوية، فيختفي الراوي خلف شخصية (سي الطاهر) وأوصل لنا ما تحمله هذه الشخصية من حب للوطن لتجلى لنا رؤية سي الطاهر من خلال عيني خالد بن طوبال وما يعرفه عنه.

فهنا تتضح الرؤية من خلف، والتي تصل بنا لفهم ومعرفة وجهة نظر الراوي العليم كل العلم بحال شخصياته، لتصل إلينا تلك المعرفة، وتقلص لدينا مساحة الغموض، والإبهام، وننظر من منظور الراوي كذلك، لتتقرب لنا الصورة الحية لشخص الرواية والجدول التالي يبرز مسار رؤية الراوي في ذاكرة الجسد:

الصفحة	الموضوع	السارد(الراوي)
٩٦	أذكر أنني قلت لك يومها و أنا أودعك عند باب القاعة: - لا تنسي كتابك غدا.. أريد أن أقرأك	خالد
٩٨	ذهبت بالغموض الضبابي الذي جثت به نفسه وبقيت عند عتبة ذلك الباب الزجاجي، أتأملك تندجين بخطى المارة وتختفين مرة أخرى كنجم هارب وأنا أتساءل بشيء من الدهول	خالد

١- المصدر نفسه، ص ٢٩.

٢١٤	<p>خالـد</p> <p>كان إذا غير زياد بدلتـه، شعرت أنه يتوقع قدومك، وإذا جلس ليكتب فهو يكتب لك، وإذا ترك البيت فهو على موعد معك نسيت في زحمة غيرتي، حتى الأسباب التي جاء من أجلها زياد إلى باريس</p>
٢٥٥	<p>حياة</p> <p>وإذا بالموت والحياة يهجمان عليّ معاً، وأنا أرى ثيابه أمامي، ألمس كتزته الصوفية الرمادية، وجاكيته الجلدي الأسود الذي تعودت أن أراه به، ها أنا أملك حجة حضوره، وحجة غيابه، حجة موته ... ها أنا معه ودونه، أمام بقاياها</p>
	<p>خالـد</p> <p>غدا سيكون عرسك إذن وعبثاً أحاول أن أنسى ذلك، وأمشي في شوارع قسنطينة، يسلمني زقاق إليّ آخر، وذاكرة إليّ أخرى أما قلت أنك لي مادمنا في هذه المدينة؟</p>

### ٣.٥- الرؤية من الخارج:

سبق وذكرنا في الرؤية من الخارج يوضع فيها الراوي موضع المحايد فالملتقي هنا معه في نفس الدرجة، حيث يستفيد من المعلومات التي يقدمها الراوي حول الشخصية، والتي لا ترقى لمستوى الملتقي من الغوص إلى أعماق الشخصية، ليحس بما تحسه، فهو يجد نفسه أمام معلومات شحيحة حولها.

---

وهي لا تخرج عن إطار الوصف السطحي الوجيز، أو مشهد تصويري يتوخى فيه الراوي النقل الحرفي للأحداث بكل موضوعية.

وتتجلى الرؤية من الخارج في مواضع ليست بالكثيرة في رواية ذاكرة الجسد نذكر منها: وصف الراوي لزوجته حسان (عتيقة)، والتي هي مثال المرأة القسنطينية التي تشغلها هموم الحياة شأنها شأن أي امرأة عادية همها الوحيد العناية بالأولاد وتلبية حاجيات زوجها فيقول عنها: "كانت كثيرة الحركة ومشغولة عنا وعن أولادها بهمومها النسائية".<sup>(١)</sup>

فلم تكن لنا خلفية عن هذه الزوجة، فمعرفة الراوي هنا بالشخصية هنا لم تدخلنا إلى أغوارها، حيث نجد أنفسها بصدد وصف أقل ما يقال عنه أنه وصف بسيط.

وقد عرض لنا في موقع آخر ويلمحه خاطفة عن صديق له في سجن الكدية هو (إسماعيل شعلال) فلم يفدنا عنه بمعلومات كافية تكون لدينا صورة واضحة حول هذا الرجل، بل جعلنا نكون له في غيبتنا ما أراد الراوي لنا أن نعلمه، ليدخلنا في متاهة الفضول، فالراوي لا يختار شخصياته حتى ولو كانت المعلومات التي قدمها عنها معلومات مقتضبة إلا أنها تحمل رمزا في ذاكرته فيقول عن إسماعيل شعلال: "هناك إسماعيل شعلال، كان مجرد عامل في البناء، وكانت له مهمة حفظ وثائق حزب الشعب وأرشيفه السري...."<sup>(٢)</sup>

---

١ - المصدر السابق، ص ٢٤٠.

٢ - المصدر السابق، ص ٢٢٠.



ويتكلم كذلك في موقع آخر عن بلال حسين ويفيدنا عنه بالقليل، فيقول:  
وهناك (بلال حسين) أقرب صديق إلى سي الطاهر، أحد رجال التاريخ المجهولين،  
وأحد ضحاياه، كان بلال نجارا، لم يكن رجل علم ولكن على يده تعلم جيل بأكمله  
الوطنية فقد كان محله القائم تحت جسر (سيدي راشد) مقر الاجتماعات السرية.<sup>(١)</sup>

فرقاء سي الطاهر يعدونه الرمز بالنسبة لخالد، فقد كان كلهم محل إعجابهم،  
رغم أنه لم يقدم لهم الكثير، إلا أنه فسح لنا المجال لربط صورهم بالثورة المجيدة  
فتولدت لدينا صور عن أبطال جاهدوا من أجل الوطنية وعن حديث الراوي (خالد)  
عن شخصية ناصر الحاضرة في بداية الرواية حيث قدمه إلينا على أنه ابن سي الطاهر،  
وقد أظهره أنه تلك شخصية عنيدة، فقد وضع الراوي نفسه في موقع تمكن من خلاله  
رصد شخصية ناصر معتمدا على صفات أبيه ليصبها في الابن، ويقدم لنا معلومات  
سطحية عنه، حين قال: فحل ناصر، جدير بأن يكون ابن سي الطاهر لم ألتق به بعد،  
ولكن أتوقع أن يكون (راسو خشين...) مثل أبيه أن يكون عنيدا ومباشرا مثله.<sup>(٢)</sup>

وفي وصفه لحادثة وفاة أمه جعلنا في حالة دهشة وترقب حول سبب الوفاة، فقد  
قدم لنا الراوي الحدث دون تعليقات أو شروحات حيث قال: فأجبتته أنها توفيت  
منذ ثلاثة أشهر، وأعتقد أنه فهم كل شيء فقد قال وهو على كتفي، وشيء شبيهه  
بالدمع يلمع في عينيه: رحمها الله

لقد تعذبت كثيرا.<sup>(٣)</sup>

١- المصدر نفسه، ص ٢٢٠، ٢٢١.

٢- المصدر نفسه، ص ١٤١.

٣- المصدر السابق، ص ٢٣.

ونجده في موقع آخر ينظر إلى كل من شخصيتي زيادة وحياة نظرة سطحية لا تعدو معرفة الشخصية ذاتها، فلا يعرف ما دار بينهما من أحداث لينقل لنا ذلك الموقف المليء بالحيرة والشكوك، إذ بعد سفره إلى غرناطة لم يكن مطلعاً على ما حدث بين الشخصيتين، ولم يطلعنا نحن أيضاً على الكثير، فنجد أنفسنا معه مبتعدين شوط لا بأس به من الأحداث، فيقول: ما الذي كان أشد إيلاماً لي: أن أدري أنك مع رجل آخر، أم كان يكون ذلك الرجل هو زياد لا سواه، وتتم خيانتني في بيتي في غرفة لم أتمتع بك فيها؟ إلى أي حد ستذهبن معه... وإلى أي حد سيذهب هو معك؟... فهل سيخونني؟<sup>(١)</sup> هذه جملة من التساؤلات التي لا توجد إجابة لها، فهو لم يقدم لنا الإجابة وتركنا في مصاف التائهين الباحثين عن الحقيقة.

لنقف مع الراوي قليلاً وننعم النظر في مكنونات الشخصية فنجد أنفسنا غرباء عن الشخص، حيث يترك الراوي المجال لمخيلتنا حتى تكشف عن الشخصية وطباعها.

أما شخصية زياد فيقول عنه: إنه إنسان متقلب، مفاجئ لن يفهمه أحد ولن يجد أحد مبرراً لسلوكه.<sup>(٢)</sup>

نجد الراوي (خالد بن طوبال) يخبرنا عن مزاج زياد المتقلب، حيث راح يسرد علينا تصرفاته ليرسم في النهاية صورة له في أذهاننا على أنه تلك الشخصية الغامضة التي تبحث على حب الاكتشاف، فلولا علم الراوي الدقيق من خلال رؤيته الخلفية، لما تولدت لدينا تلك الصورة، ثم يقف وراء شخصية (حسان) ملاحظ من موقع

١- المصدر نفسه، ص ٢١٤، ٢١٥.

٢- المصدر نفسه، ص ١٤٥.

يمكنه من التسلسل لفهم هذا الإنسان الطاهر البريء فيقول: كان حسان نقيا كزئبق،  
وطيبته الساذجة، كان يخاف حتى أن يحلم وعندما بدأ يحلم قتلوه.<sup>(١)</sup>

ثم يتحدث لنا عن ياسين فيقول: "رفضوا أن يطلقوا سراح ياسين وبقي في سجن  
الكديا أربعة عشر شهرا، يحلم بالحرية وبامرأة مستحيلة تكبره بعشر سنوات أذكر أن  
ياسين كان مدهشا دائما، كان مسكونا بالرفض، برغبة في التحريض والمواجهة."<sup>(٢)</sup>

فالراوي هنا يوضح لنا رفض هذه الشخصية وعنادها لينقل لنا عدوى تمردها  
وينقل عالما مليئا بأحلام المقتصرة على الحرية، إلا أن هذا التصوير لها لا يتعدى الآخر  
المتلقي في معلوماته عن الشخصية فنجدته يتكلم عن هذه الشخصية، ياسين، الغامضة  
دون اللجوء إلى أي تفسير يوضحها.

## ٢.٥- أنواع الرؤية السردية في فوضى الحواس:

إن ما يميز فوضى الحواس هو الحركة السردية البارة وحيوية الشخصيات  
والإغراق في التخيل، فمن المفاجئ في السرد الحديث أن تنقلب الأدوار، بحيث تكون  
الشخصية الرئيسية في فوضى الحواس هي أحد قراء ذاكرة الجسد: بالرغم من كل  
هذا، يبقى الأمر مريكا فأنا لا أريد أن أصدق أن ذلك الرجل الذي ما انفك منذ ستة  
أشهر يقلب حياتي رأسا على عقب، هو (خالد بن طوبال)، ذلك الكائن الحبري  
الذي خلقت منذ عدة سنوات، ثم نسيت داخل كتاب، ألقيت به إلى جوف مطبعة كما  
نلقي بجثته إلى البحر بعد أن ثقلها بالصخور، لكي لا تعود إلى السطح، ولكنه عاد<sup>(٣)</sup>.

١- المصدر السابق، ص ٣٩٥.

٢- المصدر نفسه، ص ٣٢٤، ٣٢٥.

٣- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، دار الآداب، ص ٢٧٤.

نحن إذن أمام قارئ يقع في حب حياة، و يتقمص شخصية خالد بطل ذاكرة الجسد، وهكذا يرشد المتلقي إلى الكيفية التي تنظم فيها الأدوار، فثمة شخصية قرأت ذاكرة الجسد ورغبت إعجاب وأن تقع في حب الكاتبة: "يوم التقيت بك أصبح عندي يقين بأن حياتي ستطابق بطريقة أو بأخرى، قصتك معي، حتى أنني خفتك، وكثيراً ما راودتني رغبة في عدم الاتصال بك، لو تدرين كم أحبتك، وكم حققت عليك بسبب كتاب: (١)

وعلى هذا النحو ينعطف السرد، ليدخل المتلقي في مجاز طويل من الترقب والتخيل، إلى الحد الذي لا تتصور فيه (حياة) أن قارئاً لكتابها الأول وقع في حبها:

"إذا كان من المعقول أن تحب كاتباً حتى تتوهم أنك بطل من أبطاله، فأين العجب في أن يحب كاتباً بطلاً من أبطاله، حتى يتوهم بدوره أنه موجود في الحياة وأنه حتماً سيلتقي بي يوماً في مقهى: (٢)

بمعنى ما، فالحكاية تتجاوز راويتها، وتحميل على واقع روائي متحقق، هو ذاكرة الجسد، يأتي هذا التقاطع والامتداد بين روايتي ذاكرة الجسد وفوضى الحواس إن كل قراءة مفترضة لرواية فوضى الحواس لا بد أن تأخذ في اعتبارها توازي هاتين التقنيتين، أي (التقاطع والامتداد).

وإن شبكة التخيل هذه تضع القارئ في شرك الدهشة أولاً، ثم التصديق والإيمان بشرعية أحد مستويات التخيل، فنحن في هذا المقام لسنا أمام تقنية حكاية الأدراج بقدر ما نحن أمام تقنية التماهي الحكائي، التي تقوم على الخرق والتهتك، لأنها تعتمد

١- المصدر نفسه، ص ٢٩٥.

٢- المصدر نفسه، ص ٢٩٤.



على جعل عملية التخيل عملية متداخلة يشارك فيها الجميع، بدءاً من الكاتب الحقيقي إلى الشخصيات الروائية، مروراً بالسارد الرئيسي، إضافة إلى القارئ الحقيقي، فالجميع بصدد إنتاج متخيل.

في البدء يبدع المؤلف الحقيقي متخيل أول، وهو الكون الروائي الذي يزج فيه بكائنات ورقية، تتولى حياة في هذا المتخيل عملية السرد، لتتماهى بدورها مع المؤلف الحقيقي، بحيث تكتب مكتوباً يحيل على متخيل ثانٍ قوامه كائنات خبرية ليست أقل إدراكاً للعبة التخيل من حياة، بل ومن المؤلفة نفسها، وهي كائنات تقودنا في متاهات المتخيل إلى متخيل ثالث، إذ أن البطل الذي هو من صنع حياة لا يكف عن سرد وقائعه ووقائع أصحابه وأحبائه.

## ١.٢.٥- الرواية مع:

تعتبر الشخصية الساردة في فوضى الحواس شخصية مشاركة في سير الأحداث على أن السؤال الذي يطرح نفسه بعد قراءة الرواية هو: هل تعتبر حيلة الشخصية البطلة ضمن الوقائع أم لا؟ باعتبارها تأخذ دوراً أساسياً في تقديم أحداث الرواية ففي ذاكرة الجسد كان خالد هو من يروي الأحداث أما في فوضى الحواس فهي هي حياة محبوبة خالد وتقول: 'ولكن أصبح إبداعى الآن يقتصر على التحايل عليه لاكتشاف قصتي الأخرى، وهي تروى على لسانه كتلك اللحظة التي حدثني فيها عن موعدنا الأول'،<sup>(١)</sup> والجدول التالي يبين مدى تواجد الراوي في ساحة أحداث الرواية:

١- المصدر السابق، ص ٩٦.

الراوي	الموضوع	الصفحة
حياة	الساردة:	٩٥
	١- كيف أكون الراوية والروائية لقصة هي قصتي والروائي لا يروي فقط انه يزور أيضا بل انه يزور فقط و يلبس الحقيقة ثوبا لا تقا من الكلام	
	٢- أحيانا أحب استسلامي بمنحني فرصة تأمل العالم دون جهد وكأني لست معنية في الواقع أثناء ذلل أكون في حالة كتابة، كهذا المساء، أتوقع أن أمارس عادتي في الكتابة، صمتا، وأنا أتفرج على زوجي، وهو يخلع بذلته العسكرية...	٩٦
	٣- أذكر انه كان يحبني بقدر حبه لما أجلسور ويصر على كوني أشبهها كلما رسمها	
	وأنا لم أكن أحبها كنت أحبه و أشبه صديقه الشاعر لا غير	١٠٥
	٤- كنت أنشئ القلق، أنشئ الورق الأبيض، والأسرة غير المرتبة والأحلام التي تنضج على نار خافتة، وفوضى الحواس لحظة الخلق أنشئ عباؤها كلمات ضيقة تلنصق بالجسد وجمل قصيرة لا تغطي سوى ركبتني الأسئلة...	١٦٤

١٧٠	٥- كنت أرى القنوات الأمريكية، تتسابق لنقل مشاهد حية عن موت جيش عربي يمشي رجاله جوعاً في الصحاري... وأرى قوافل البائسين، هاربة بالشاحنات من بلد عربي إلى آخر... وأرى الكويتيين يرقصون في الشوارع حاملين الإعلام الأمريكية... ولا أفهم كيف وصلنا إلى كل هذا.
١٥٧	٦- فكرت وأنا انصرف نحو غرفتي لا غير ثيابي، إنني دخلت رسمياً مرحلة الحماقات الجميلة
	٧- إجابة بلهجة ساخرة:
١٦٨	- عادة تبقى النساء هنا تجمدت مكاني، وكان كلماتها صفعتي، ولكنتي جمعت شجاعتي وقلت: -أنا زوجة العميد... جئت هنا لأسلك عن سبب تعطل الهاتف...
١٦٩	٨- طبعاً، أنا أسكن شارع الغربي بن مهدي... قلت وأنا أمازحه

إذن فمن خلال هذه الجولة في ثنايا الرواية نكتشف أن الراوية حياة مازالت متأثرة بالرواية الأولى فكل الأحداث التي تم التطرق إليها في فوضى الحواس لا تعدو إلا أن تكون تكملة للذاكرة الجسد لهذا تظهر شخصية الراوية حياة عليمه إلى حد ما

بشخصيات الرواية وربما قد تتعدى ذلك إلى مكنوناتها وهذا ما يميز هذا النوع من الرؤية السردية.

حيث أولى كتاب الرواية - الجديدة - اهتماما كبير بعنصرين رأوا أنهما مكملان لبعضهما البعض إذ بهما يتميز روائي عن آخر ألا وهما الشكل والمضمون وبهما يظهر الشكل الحقيقي للرواية بحيث تكتسب التفرد وذلك أن المواضيع التي تطرح في الروايات عادة ما تكون نفسها لكن الروائي هو الذي يبدع في كيفية إخراجها للعالم بطريقته الخاصة وهنا يظهر دور الروائي الفنان بحق، والتحدث عن الشكل والمضمون ويقودنا لا محالة للتحدث عن أسلوب هذا الأخير، الذي يمكن وصفه بالمرآة العاكسة لشخصية الكاتب لأنه نابع من تجربة وخبرة شخصية في الحياة كما أنه يدل على الحالة النفسية التي يعيشها فتظهر جلية في كتاباته.

ولعل أول ما يجب التحدث عنه في الأسلوب هو عنصر الوضوح،<sup>(١)</sup> لأن الوضوح ألزم صفات الأسلوب وأولها بالرعاية لأنه يحقق الغاية الأساسية وهي الإفهام، الأمر مبدأ يحقق ذلك، وهو القوة التي هي صفة نفسية تنبع أول أمرها من نفس الأديب الذي يجب أن يكون نفسه متأثرا متفعلا، إذا شاء من قرائه حماسة وانفعالا وهي بذلك صفة العاطفة والإرادة والأخلاق قبل أن تكون صفة الأسلوب، فالكاتب الذي يدرك الحقائق بوضوح ويعتقدها بصدق ويحرص على إذاعتها، تجدد في عباراته صدى لذلك.<sup>(٢)</sup>

وثاني أمر هو قوة التركيب ويعني أن يستطيع المتكلم أن يستدل بالكلمات ذات المعاني الهامة في النطق وتكرارها، ولكن الكلام لا أثر فيه للصوت، لذاك يجب أن

١- أحمد الشايب، الأسلوب، دن، ط ١، ١٩٩٥، ص ١٩٥.



يعرف القارئ أهمية هذه المعاني بوسيلة أخرى ليست صوتية، وإنما بوضع كلماتها حيث تكتسب عناية وانتباه المتلقي.<sup>(١)</sup>

فالأسلوب إذا هو المقياس الذي يمكن من خلاله تمييز عمل روائي عن آخر وقد نال هذا الأخير حيزاً مهماً ومكاناً لا بأس به في دراسات النقاد سواء أكانوا قدامى أم محدثين غرب وعرب على حد سواء، فقد أولى مؤسس علم البلاغة عبد القاهر الجرجاني عناية فائقة بالأسلوب والتركيب باعتبارهما خاصية، وظاهرة أسلوبية تميز كتابة المؤلف وقد استدعنا اهتمام النقاد والباحثين الغربيين والعرب، وتفاوتت فيهما وجهات النظر على الرغم من إجماعها على أهميتهما في الكتابة، لأن بهما يكون قوام الخطاب الأدبي وانسجامه وتكامله.

وبعد الحديث عن قوة الأسلوب ووضوحه وكذا اعتباره الميزان الذي يبرز به العمل الأدبي وخاصة الجنس الروائي نستطيع القول أن الرواية هي تعبير عن جزء من واقع سواء النفسي أو الاجتماعي أو السياسي للروائي وهي المتنفس الحقيقي عواطفه وإبداعاته وبها يعرف مدى تمكنه من اللغة وكيفية التلاعب بها.

وخير مثال عن الروايات الجديدة المعاصرة رواية "فوضى الحواس" لأحلام مستغانمي هذه الرواية التي استطاعت أن تحقق لنفسها الخلود في عالم الإبداع الروائي فبمجرد أن نطأ العتبة الأولى للرواية إلى آخر كلمة في الرواية نلمس خطاباً سردياً قد استعار لغة الشعر بدلاً من الشر وربما هو مقصود من قبل كاتبة لأنها تعتز بعرييتها وعروبيتها.<sup>(٢)</sup>

١- المرجع نفسه، ص ١٩٧، ١٩٦.

٢- محاضرات الملتقى الدولي الخامس للسينما والنص الأدبي، ١٥-١٧ نوفمبر ٢٠٠٨، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، ص ٣٣٥.

والحقيقة أن جمالية اللغة الساحرة الأسرة التي تتميز بها الرواية والتي يقع في غرامها القارئ وبصعوبة يمكن التخلص من أسر جمالياتها، ذلك أن لغتها المتدفقة بالجمال الأثوي الباذخ الذي يكاد يشم من عطر اللغة المضخمة بها، والمكتوبة بحواس جمالية متدفقة هي التي تزينها بعض الأصباغ والرتوش، وكما سبق الذكر عن اللغة الشعرية التي تتمثل في "الطاقة المفجرة في الكلام المتميز وقدرته على الانزياح والتفرد وخلق حالة من التوتر، وتجربة الأديب وقدرته على الابتكار والإبداع وليس من اليسير وضع تحديد للشعرية لأنها بمعناها الحديث لا تزال في بداياتها ولأنها في تحول دائم".<sup>(١)</sup>

وعند اقتران اللغة في الرواية بالأنوثة ينضاف لها جمالا وحسا مرهفا، وتزداد شفافيتها، إذ استطاعت أحلام كيف تبرز لغتها في الرواية، وتزيح اليأس عن القارئ، وتعهده بالنجاح والسلامة والدفء.

تقول أحلام: كنت أثنى القلق، أثنى الورق الأبيض... وفوضى الحواس لحظة الخلق<sup>(٢)</sup> ومن هذه العبارة نستشف أن الروائية تحاول أن تخلع بكتابات ثوب الرؤيتين الإبداعي والكلاسيكي، لتكشف بكل إبداعاتها الحواس، فتخلع هذه الحواس مرة أخرى كما تخلع الفصول صفاتها، ويخلع البحر موجاته على شواطئه ليرتدي موجة الأعماق، وأكثر باحتمالات، والتمازج المتصل باتصال لا مرئي وفق تنغيمات النجوم والأفلاك.

١- عبد الحفيظ الهاشمي، مصطلح الشعر في تراث العقاد الأدبي، عالم الكتب الحديث النشر والتوزيع، ط ١، اربد، الأردن، ٢٠٠٥، ص ٣٧٧.

٢- المرجع نفسه، ص ٢٢٧.

وكما سبق القول أن أحلام قد استطاعت أن تصعد بالرواية إلى مصاف الشعر،  
فالقارئ لرواياتها الثلاث يستطيع أن يكتشف ومنذ الرحلة الأولى طريقة الكتابة التي  
جعلت الرواية تبدو وكأنها قصيدة مثورة وهذا إن دل عن شيء فإنه يدل على عدم  
قدرة أحلام عن التخلص من شاعريتها التي تظهر جلية في الشكل الكتابي والمضمون  
الدلالي للرواية.

وفي كل ما كتبت أحلام مستغامي لم تنس قارئها بل فهمته واستطاعت أن تشركه  
لعبتها الروائية وأصبح ركنا أساسيا داخل العمل الإبداعي كيف ذلك والقارئ يجذبه  
الأسلوب اللغوي إذ لا جمال بدون لغة، وتتلاعب الكاتبة في تنويع اخذ الكلمة من  
طرف الراوي فتارة كان الراوي خالد بن طوبال وتارة أخرى كانت حياة في فوضى  
الحواس ثم ليعود خالد مرة ثانية في رواية عابر سرير.

فأحلام مستغامي في فوضى الحواس جعلت كل شيء غير عادي وغير واقعي،  
فتدخل إلينا بابتسامة هادئة تدفعنا إلى الاندهاش.<sup>(١)</sup>

ففي رواية فوضى الحواس، يتقمص الراوي شخصية حياة، هذه الشخصية من  
صفاتها الانعزالية والهروب عن الواقع وكأنها تعيش في هذا العالم جسدا بلا روح  
نفيت عنها صفة الوجود لتهرب عن الواقع لتجد نفسها في دور المتفرج، فهي تهرب  
من الواقع ليجسده العالم بطقوسه، فحياة في رحلة استكشافية تحث إلى حب تتمنى أن  
تحضي به حيث، انطلقت من عالم أوراق وخواطر كتبتها في دفترها لتدفعها أحاسيسها  
وعواطفها لتحبس على أرضية الواقع وتتضح رؤية الرواية المصاحبة في قول حياة:

١- أيمن الغزالي، لذة القراءة في أدب الرواية، دار ينوي، ط ١، دمشق، سوريا، ٢٠٠١، ص ٢٦.

أتراني قد وقعت تحت إغراء الكتابة وقشتها لأصدق أن هذا الرجل هو الذي أملى علي موعدا... كتبه بيدي؟<sup>(١)</sup>

فلا تزال هذه الشخصية تصارع الواقع وكان بها تمزق وقطعة فلا تجد نفسها كيانا يعيش موحدا في العالم فتجد نفسها متشتة لا تعرف شرقها عن غربها، ولا تعرف أين يبدأ حبها وأين ينتهي، ويظهر هذا جليا في قولها: «مازلت أمام قطار الحب، أرى في كل نازل قدومه، فأحمل عنه أمتعته وأسأله عن رحلته، وعن مهمته وعن أسماء المدن التي مر بها، والنساء اللاتي مررن به، ثم اكتشف، وهو يحادثني أنه أخطأ بين قطارين وجهته فأذهب نحو حب آخر، وأتركه مذهولا»<sup>(٢)</sup>.

فمن خلال حالة الحب التي تعيشها حياة راحت تقص علينا تلك الأحداث التي لطالما أرقتها، لتجد نفسها في موقع حيرة وتصادم عن سرد عدم انتمائها لهذا العالم ويمتد هذا التشتت والتمزق ليصل بها إلى حد التمرد على العادات فتطمح إلى أن تكون شخصية متحررة من قيود العادات، فكأن لا يهمها المجتمع الذي تنتمي إليه، جاعلة الحب هو الذي يسيرها والرغبات توجهها بين الرغبات الأبدية الجارفة... والأقدار المعاكسة... كان قدري<sup>(٣)</sup>، مقرة بأن تلك الفترة التي عاشتها كانت فترة إعدام في حق الحب، فما بالك بامرأة متمردة تحمل جينات في مجتمع مغلق بعيد كل البعد عن التحضر كما في قولها: «ما أتعب العشاق في هذه المدينة التي يعيش فيها الحب

١- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، دار الآداب للنشر والتوزيع، ط ١٠، بيروت، لبنان، ٢٠٠٧، ص ٣٦.

٢- المصدر نفسه، ص ٨٨.

٣- المصدر السابق، ص ٤٣.



ممسكا أنفاسه، جالسا في عتمة الشبهات على كراسي مزقتها بسكين أيد لم تلمس يوما  
جسد امرأة: (١)

ثم تتقل الراوية لتحدث عن العقم الذي تتسم به حياة (الراوي)، فعقمها يكمن  
في عدم مشاركتها لطقوس الحياة فكأنها تنكر صفة الوجود عنها، فما الحياة عندها إلا  
كواليس، وما الواقع الحقيقي عندها إلا البحث عن الحب، وإحياء الرجل النموذج  
الذي صنعه هي، فهذا البحث عن المعشوق الغامض بمثابة الغرق في عاطفة مسكوبة  
على أرضية الخراب، فهذا الرجل النموذج جاء بمحض الصدفة، وسرعان ما غادرها  
وفجأة نجد بعث خالد جديد بتجسيد في صورة هذا الحبيب حيث نجدها تتذكره بين  
الفنية والأخرى قائلة: قاطعته مندهشة: أنت رسام؟ كنت أعرف في السابق رساما من  
قسطنطينة... تذكرته لحظة: (٢)

كما نجد شبح الموت يظهر من جديد في ظل الواقع السياسي المتأزم ذلك الوقت،  
الموجه صوب النخبة المثقفة والإطارات في الدولة، حيث قتل عمي أحمد الذي راح  
ضحية وحملت نفسها سبب موته قائلة: "العجيب والمؤلم في موته أنه مات بسبب بطل  
وهمي، وكائن حبري ولم يحدث للموت أن كان في متناول الكلمات في متناول الوهم  
إلى هذا الحد كنت استدرجه ليختار عنوانا لقدري، فاختار عنوانا لقدر... من المتهم  
الأول في جريمة كهذه؟: (٣)

فثنائية (العقم والموت) لا تكاد تختفي عن الشخصيات الرئيسية في كل من  
الروائتين ذاكرة الجسد وفوضى الحواس، ويعود هذا إلى الواقع المتأزم، فحياة تعيش

١- المصدر نفسه، ص ٤٦.

٢- ينظر، المصدر نفسه، ص ٨٣.

٣- المصدر السابق، ص ١١٨.

حالة فوضى مع حواسها، نتجت لمبدأ الرفض المسلط على ما يحدث في عالمها ، وربما اختارت الكاتبة لخالد البطل في الرواية الأولى ذاكرة الجسد البطل المشوه الذي هو عبارة عن مخلفات الثورة، وبين بطلة امرأة ألا وهي حياة وما هي إلا امرأة ضعيفة، فالرواية تتكلم من داخل شخصية ضعيفة تركض وراء عواطفها وهذا راجع لاعترافها بحالة العجز، والنقص، والخراب في المجتمع، وهنا تتضح تقنية الرؤية مع غير موقع الشخصية الرئيسية حياة التي تصنع لنفسها عالماً خيالياً فمعرفة الراوية هنا كانت على قدر ما تقدمه ذهنية البطلة حياة.

#### ٥-٢-٢- الرواية من الخلف: وهو راوٍ يعلم أكثر من الشخصية

ونلمس من خلال رواية فوضى الحواس حالة طوباوية<sup>(١)</sup> تعيش في ثنايا كواليس شخصية الراوي، فالرؤية من خلف هنا تتموقع خلف شخصيته محاولاً أن يسري في أعماق شخصه شيء من التعالي، حيث يرى ويعلم أكثر مما تعلمه الشخصيات نفسها فيعطي الراوي لنفسه الأولوية في معرفة الرغبات السرية لأحد شخصياته دون أن تكون هي عالمة بها، فسلطة الراوي تتجلى وسط نفوذه من خلال وعيه وإدراكه لشخصياته التي تصبح بمثابة الدمى وهو المحرك العارف لمصيرها.

وفي فوضى الحواس نجد بطلة الرواية الرئيسية نفسها الراوية (حياة)، هذه الشخصية التي رفضت الانتماء للعالم الواقعي، فأغلب شخصياتها فرضهم القدر عليها وكانت في روايتها الخيالية مع صاحب المعطف الأسود تعلم صفات رجلها

---

١- اليوطويا، يوطوية (بالإنجليزية: Utopia) هو مفهوم فلسفي يطلق على المكان الذي يبدو كل شيء فيه مثاليًا ولا توجد فيه أي نوع من أنواع شرور المجتمع كال فقر والظلم والمرض، وهو عكس الديستوريا. ظهر هذا المفهوم لأول مرة في كتاب كتاب اليوطويا (اسمه الكامل: De Optimo Reipublicae Statu deque Nova Insula Utopia).

النموذجي إذ تقول: "هو سيد الوقت ليلاً، سيد المستحيلات... والهاتف العابر للقفارات والحزن العابر للأمسيات الانبهار الدائم بليل أول".<sup>(١)</sup>

فنحن عندما نقرأ بداية الرواية نجدها تصف صاحب المعطف الأسود وتتحدث عن خبايا شخصيته وعن مكنوناته تعلم حتى التفاصيل التي دارت بينه وبين حييته التي تخلى عنها وعاود الرجوع إليها فتقول: "كثيراً ما أثار حزنها أما الذي يثير فضولها فلماذا تخلى عنها ذات يوم بين جملتين، ورحل؟"<sup>(٢)</sup>، فالرواية هنا كشفت مخاوف هذه الشخصية التي تخشى الفراق وتعرف ما تؤمن به.

وفي قول آخر لها: "أما هي، فكانت دائماً تعتقد أن على المرأة أن تكون قادرة على التخلي عن أي شيء، لتحتفظ بالرجل الذي تحبه".<sup>(٣)</sup>

يظهر لنا هذا القول وجهة نظر الرواية التي تبدو عالمة بخبايا شخصياتها التي ترسمها ثم تتجه لترنا التناقض بين الشخصيتين: "كان هو رجل اللغة القاطعة، كانت جملة تقتصر على كلمات قاطعة للشك، تراوح بين "طبعاً" و"حتماً" و"دوماً" و"قطعاً".<sup>(٤)</sup>

أما هي: المرأة التي تقف على حافة الشك تحب الصيغ الضبابية والجمل الواعدة ولو كذباً".<sup>(٥)</sup>

هذان الشخصان هما شخصيتان خلقتهما الرواية من عالم ورقي في روايتها صاحب المعطف الأسود، فتجد الرواية لنفسها مكاناً وسط أحداث الرواية، حتى يتم

١- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص ١١.

٢- المصدر نفسه، ص ١٢.

٣- المصدر نفسه، ص ١٣.

٤- المصدر نفسه، ص ١٨.

٥- المصدر نفسه، ص ١٩.

تجسيدها على أرض الواقع، فتصبح هي البطلة وصاحب المعطف الأسود ذلك الحب أو الرجل النموذجي الذي تبحث عنه، ثم تنصهر الراوية (حياة) خلف شخصية والدتها، فتسرد لنا حياتها وكم كانت خالية من الحنان والحب فتقول: "خمس سنوات من الزواج، كانت خلالها تسكن في بلد وأبي في آخر، ولم يكن يعود من الجبهة إلى تونس إلا مرة كل بضعة أشهر، ليقضي معها بضعة أيام لا أكثر يعود بعدها إلى قواعد المجاهدين".<sup>(١)</sup>

كما تقول: "في الثالثة والعشرين من عمرها، خلعت أمي أحلامها، خلعت شبابها ومشاريعها، ولبت الحداد أكبر من عمرها ومن حجمها لقد وقعت في فخ الرموز الكبرى، بعدما وقعت قبله في فخ الزواج المدبر".<sup>(٢)</sup>

فتحلل حياة هذه الشخصية الفاقدة للحب والتي تعيش الحب أو حياة عاطفية بل تقول عنها بأن أنوثتها معطوبة، ثم تتوغل ثانية في شخصية أمها وتقول: "ها هي ذي غامضة وهادئة كالجوكوندا".<sup>(٣)</sup>

فالراوية هنا تعرف خلفيات شخصيتها وتعرف ما تحس به، وما هي عليه في غضبها وهدوءها وفي موضع آخر تغوص الراوية في أعماق (ناصر) فتجسد لنا ما يحس به من آلام حرب فتقول: "ناصر لم يشف بعد من حرب الخليج عندما بدأ الاجتياح كان يعيش مشتتا... مضطربا، وتابعت السرد لتصل إلى حلمه، فتقول كان مثل الجميع يراهن على المستحيل، ويجلم بمعركة كبرى لنحرر بها فلسطين"،<sup>(٤)</sup> ومن هنا

١- المصدر السابق، ص ١٠١.

٢- المصدر نفسه، ص ١٠٢.

٣- المصدر نفسه، ص ١٠٢.

٤- المصدر السابق، ص ١٢٨.



ندرك أن الساردة تتموقع في أكثر من موقع ، فتارة نجدها في شخصية رئيسية ترسم لنا أحلامها، وآلامها، وأحزانها، وتارة أخرى في شخصيات ثانوية تخلدها فتدخل أغوارها وتكشف أسرارها، فبموقعها خلف الشخصية تحلل لنا ما تحسه وما يمكن أن تحلم به وما تريده هذه الشخصيات من هذه الحياة، وهذا ما تجسد لنا في هذا النوع من الرؤية.

### ٥-٢-٣- الرؤية من الخارج: وصاحبها راوٍ يعلم أقل مما تعلمه الشخصية

والراوي في هذا المقام تقريبا حاله حال المتلقي، فتكاد تكون معرفته لشخصياته معرفة سطحية حيث لا يعرف الراوي هنا إلا القليل مما تعرفه الشخص وهو مالا نجده متوفر في الرواية بكثرة، ففهمه للشخصية بعيد كل البعد عن العمق، كما نجد الراوي بعيد عما يدور في ثنايا شخوصه، ووصفه لهذه الشخص ووصفا خارجيا محايدا، لا يعرج إلى إطار الحركة، والأقوال، والمشاهد الحسية لانعدام التفسيرات والتوضيحات لما يحوم حول تلك الشخوص.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن هذا النوع من الرؤية قلما نجده في الروايات الحديثة، أما في رواية فوضى الحواس فنجد الرؤية من خارج تتجسد في بعض المواقع ولكنها ليست طاغية بشكل كبير على النص الروائي، فنجدها في تصوير حياة لمشهد أستاذ لها شاهدته في سينما فيلم، حيث لخصت لنا المشهد، ورسمت لنا بأمانة صورة ذلك المشهد لتجعل في أذهاننا صورة سطحية عن شخصية الأستاذ فتقول: "أنه أستاذ تجاوز سن الأربعين يبضع خييات دائمة نشى من الرومنطقية وربما الحزن المستتر، لقد عاد بعد جيل وأكثر إلى المعهد الذي درس فيه ليعمل مدرسا في مادة الأدب"<sup>(١)</sup>.

١- المصدر السابق، ص ٤٦.

فالراوي هنا وصف لنا مشهدا عن الصفات الخارجية لهذا الأستاذ الذي يجسد مثال الأستاذ النموذجي، فهي هنا بمعرض تصوير حي لمشهد شاهده دون الغوص في التفاصيل العميقة عن حياته فعلمها به لا يقل عن معرفتنا نحن به.

كما نجد الراوي في موقع آخر يصف وصفا سطحيا يصف فيه بعض من زوجات الضباط فوصفهم بأنهن نساء مليئات الجيوب فارغات من الآمال، فيقول: "كنا نساء ضجر والبيوت الفائقة الترتيب، والأطباق الفائقة التعقيد، والكلمات الكاذبة التهذيب وعزف النوم الفاخرة البرودة، والأعباء التي تختفي تحت أثواب باهظة الثمن"<sup>(١)</sup>.

فمن هذا القول يتضح لنا أن الراوية هنا حكمت على المظهر الخارجي للنساء فمن البديهي أن المرأة التي تهتم بمظهرها تهمل زوجها ولم تقم الراوية حتى تحسين صورتها بل أكدت أنهن صاحبات الكلمات الكاذبة دون الإمعان في تفسير أحلامهن وحياتهن وهذا ما أرادتنا أن نصل إليه، كما صورت لنا المشهد البطولي للانتحار للكاتب الياباني (هيشيما) بعد أن وردت في نفسه فكرة الانتحار لأنها أرادت انتحارا مشرفا، فانطلقت تصور هذا المشهد للكاتب الذي لا تعلم عن حيثيات حياته ومكنونات واقعه، إلا ما يرى في الكتب وما يتناقل في الجرائد، فصورت لنا هذا الواقع قائلة عن هذه الشخصية الرمز: "توجه ذات صباح أحد، لتنفيذ الفصل الأخير من حياته كما خطط له إعلاميا، بعد أن قرر الانتحار، احتجاجا على خروج اليابان مذلولة من الحرب العالمية أمام أمريكا، وضياع شخصيتها القومية أمام الغزو

الغربي... ووقف ممسكا بسيفه الساموراني المحظور ليتحرر أمام عدسات المصورين".<sup>(١)</sup>

ف نجد الراوية هنا توخت الأمانة في سرد واقعة هذه الشخصية فركزت على الموت ومسيبها وتجنببت ذكر التفاصيل الأخرى دون تصرف أو إضافات.

ثم نجد أنفسنا في قول لها أمام بعث خالد جديد بعد أن كان قد ولى وانقطعت أخباره في روايتها السابقة، حيث لا نعلم عن خالد الجديد شيئا سوى أنه يشبه الرجل الذي أقنعت نفسها بحبه، فنراه يتجسد في محاولة لبعث خالد جديد فصورت لنا الحوار الذي دار بينها وبينه وهي لا تعلم حتى اسمه ومن يكون، فتقول: "قلت وكأني أبرر ذنبا: أريد أن أطالع التاريخ السري لجسدك، كي أعرف إن كنت حقا خالد بن طوبال، أنت تتصرف مثله في كل شيء عجيب كم تشبهه... قل من تكون أجاب ساخرا: "رجالك جميعا يتشابهون، ثم أضاف بعد شيء من الصمت، ولكنني لست هو".<sup>(٢)</sup>

فهنا هذا البطل الجديد يظهر بصورة البطل خالد الذي لم يجد لنفسه أو بالأحرى لم تجد هي له في هذه الرواية سوى ومضات للذكرى فتعيد بعثه من جديد، ثم ترسم لنا مشهدا تصف فيه (عبد الحق) الذي لم ينل الحيز الكثير في الرواية، حيث تنبهت بأنه يمكن أن يكون هو المقصود في رحلة بحثها عمن تحب، فكانت لا تعلم عنه شيء سوى اسمه وأنه صديق ذلك الشخص الذي وقعت في حبه، فأعطتنا معلومات عن هذا الرجل على قدر هي ما تعلم فقالت: "أنه عبد الحق إذن الرجل الذي كان يجلس

١- المصدر السابق، ص ١٣١، ١٣٢.

٢- ينظر، المصدر نفسه، ص ٢٩٢.

بقيص وينطلون أبيض على هذه الطاولة ... في ذلك اليوم الذي ... أذكر... كان لا يتوقف عن الكتابة والتدخين<sup>(١)</sup>.

ففي هذا التصوير دلالة على أن الراوية ليست على قدر كبير من معرفة خلفيات هذه الشخصية، فكل ما تعرفه كان من لقاء رسمته الصدفة، وبالتالي لم تقرب إلى أذهاننا شخص عبد الحق الحقيقي فكانت درايتها به سطحية.

ومنه الرؤية من خارج في فوضى الحواس تجعل أحلام الراوي في مصاف المتلقي حيث يجعلنا نشوق لمعرفة أولئك الأشخاص الذين مروا على الرواية وتركوا أثرا بالغاً لدينا على الرغم من أننا لا نعرف عن حياتهم أو عن أسرارهم شيئاً لبث روح الفضول أو عنصر المفاجأة بدرجتها الدنيا.

### ٣.٥- أنواع الرؤية السردية في رواية عابر سرير:

- هوية الراوي في عابر سرير: تعد رواية عابر سرير تكملة لمسار أحلام مستغامي الروائي، فهي مؤتة بالأثاث نفسه، فلا نجد اختلافاً في المحور العام للعمل، ولكن الفرق في تنظيم وتنسيق هذا الأثاث، وأيضاً في التعبير الفني والجمالي عن هذا المحور الواحد والمستمر، من ذاكرة الجسد وفوضى الحواس إلى عابر سرير.

والأمر يعود للراوي، لأنه مشغول عن تغيير طبيعة السرد، وتأطير الرواية وتنظيم أرائها، وإدارة حركة الشخص، أقوالها وأفعالها، المروي له في ذاكرة الجسد، حياة، أحلام، تأخذ دور الراوي في فوضى الحواس، والمروي له في فوضى الحواس المصور الصحفي، يصبح هو الراوي في عابر سرير.

١- المصدر نفسه، ص ٣٤٦.



إننا أما نوع من التناوب على الحكيم، أو التوالد الحكائي من رحم كل حكاية تولد حكاية جديدة، متصلة بالحكاية الأم، ومفارقة لها في بعض التفاصيل، ربما يعود ذلك إلى الطبيعة المرجعية التي تعطي لهذه الثلاثية، مرحلة هزيمة وتقهقر، واختلاف في المعايير فجاء الخطاب مفككا غير مستكين إلى النهايات، غير مطمئن إلى التخمينات، بل مشاكسا عنيفا، مدمرا للمنطق الدرامي، منشئا منطق الخاص و الجديد وهو المنطق العقلي العملي، الذي يخضع عملية القراءة، وعملية التواصل والفهم والإفهام إلى القياس العقلي، والعمل على صعود القارئ إلى مستوى الكاتب.<sup>(١)</sup>

وهذا يصدق على الثلاثية، وكأن بها رواية واحدة، تعتمد على حكاية مركزية ومنها تنبثق حكايات فرعية، والراوي ينتقل من المركز، أي من الحكاية الأم- إلى الحكايات الفرعية، وينهض الراوي من نظريات متعددة، إلا أنها أطراف وعناصر مشدودة الرحي إلى الحكايات الأم.

يروى الراوي في ذاكرة الجسد، بضمير المتكلم أنا، المذكر للمروي له البطلة المؤنثة، لتعود في فوضى الحواس، تروي بضمير المتكلم أم المؤنث، ليأخذ الكلمة المروي له المذكر ويروي بضمير المتكلم أنا في رواية عابر سرير.

تبدأ الكاتبة بتذكير الراوي وتنتهي إليه، وبينهما ينهض موقع الراوي المؤنث، ويعد أيضا القاسم المشترك في الثلاثية، سواء كان الراوي مذكر أو مؤنث، فإن الكتاب واحد، والمحور يزداد تركيزا كلما توغلنا في لغة الثلاثية، إنه خطاب يحمل هوية المؤنث، يريد التأسيس لكتابة مغايرة للساند والمألوف، والعادي إن كان ظاهرها عشق وحب بين طرفين متباعدين، فإن الباطن معقد، له علاقة بالكتابة والذاكرة ودلالة

١- ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، ط ١، دمشق،

سوريا، ١٩٨٨، ص ١١٤.

الجسر المقررة في الثلاثية، توحى بالرغبة في التواصل، بعد تمزق وشتات، وتواصل مع الذات، وتواصل المرأة مع الرجل الآخر، تواصل الشعوب مع حكامهم، وتواصل الوطن مع أبنائه، وتواصل الجزائري العربي مع (الغربي)، ممثلاً بفرنسا... الخ.

لقد كان خالد بن طوبال بطل رواية ذاكرة الجسد، موجود كشخصية حقيقية في الواقع، و على الرغم من أنه من جيل بعيد عن: ضمير مركب يجمع فيه ذاته وذات الآخر وتصبح ذاتا واحدة تنصهر مكوناتهما في بعض من قولها: "كنا مساء اللفه الأولى عاشقين في ضياقة المطر، وتبت لهما المصادقة موعدا خارج المدن العربية للخوف".<sup>(١)</sup>

ينشط الضمير نحن المركب، إلى ثلاثة أنت الذي يخاطب بها الراوي ذاته التي تساوي أنا المتكلم: يصبح همك كيف تفكك لغم الحب بعد عامين من الغياب وتعطل فتيلة الوقوت، دون أن تشظى بوحاً<sup>(٢)</sup> ويعد ذلك يحضر ضمير المؤنث الغائب هي، في مقابلة أنت هي هنا، وماذا تفعل بكل هذا الشجن؟ أنت الرجل الذي لا يكي بل يدمع، لا يرقص بل يطرب، لا يغني بل يشجي<sup>(٣)</sup> ويبرز الراوي المذكر بضمير المتكلم، كأكثر مما يكون الظهور والبروز، أنا الرجل الذي يحب مطاردة شذى عابرة سبيل".<sup>(٤)</sup>

والغاية من لعبة الضمائر السردية، هي التمكن من التسلسل لفتح حقبة الأنثى الكاتبة، دون أن تتورط هي في فعل كشف أسيائها وأسرارها، لهذا أسلمت القيادة

١ أحلام مستغانمي، حابر سرير، منشورات أحلام مستغانمي، ط ٢، ص ٩.

٢- المصدر نفسه، ص ١٠.

٣- المصدر نفسه، ص ٩.

٤- المصدر نفسه، ص ١٠.

للاوي المذكر يحكي عنها "كانت امرأة ترتب خزانها في حضرتك تفرغ حقيبتها، وتعلق ثيابها أمامك، قطعة قطعة، وهي تستمع إلى موسيقى تيودورا كيس، أو تدندن أغنية لديس روسوس كيف تقاوم شهوة التلصص على امرأة، تبدو كأنها لا تشعر بوجودك في غرفتها، مشغولة عنك بترتيب ذاكرتها؟ وعندما تبدأ في السعال كي تنبهها إلى وجودك، تدعوك إلى الجلوس على ناصية سريرها، وتروح تقص عليك أسراراً ليست سوى أسرارك؟، وإذا بك تكتشف كيف كانت تخرج من حقيبتها، ثيابك منامتك، وأدوات حلاقتك، وعطرك وجواربك، وحتى الرصاصتين اللتين اخترقتا ذراعك".<sup>(١)</sup>

ودلالة الحقيبة، تنطبق على الراوية وذلك بتصريح من الراوية "أنيقة حقائبها سوداء دائماً كثيرة الجيوب السرية، كرواية نسائية، مرتبة بنية، تضليلية"<sup>(٢)</sup> وبالتالي لعبة الضمائر السردية ما هي إلا حيلة تقنية، أو قناع للتخفي، البداية بالضمير الجمع نحن الذي يحمل دلالة التماهي مع الآخر والرغبة في التوحد معه، وحتى لما ينشطر الضمير المركب نحن وينطلق الراوي وأنا في الحكى عن هي، البطلة مخاطباً ذاتها عملاً بمفوضات توحى بهذا التوحد، بل وتكتشف عنه ببلاغة، وكل الأفعال التي تقوم بها البطلة، المكشوفة أمام الراوي، وكأنه هو الذي يقوم بهذه الأفعال، إنه مندمج معها، لدرجة أنها لا تحس بوجوده، فهو يألّفها لدرجة دعوته للجلوس على حافة السرير، فيسمع منها ما يخصه من أسرار، ويخرج من حقيبتها ما يخصه من متاع، أشياء صغيرة وعميقة، بما فيهم الرصاصتين اللتين اخترقتا ذراعه، شيء من التداخل بين الراوي

١- المصدر السابق، ص ١٩، ٢٠.

٢- المصدر نفسه، ص ١٩، ٢٠.



المذكر، والمروي له المؤنث، تداخل يكشف التباس الراوي بالبطل، لدرجة التوحد مع النص.

فالبطل اختارت ضمير الغائب كقناع سري للاختفاء وراء صورة الراوي المذكر لغاية فنية أو بنية تضليلية لتحقيق رغبتها هي المؤنث في التماهي في أنا المذكر، من جهة والسيطرة عليه واحتوائه بفعل الحكيم، يجعله موضوعا بعد أن كان واضحا، وهي في هذا المسلك تعيد صورة شهرزاد، ويل تستعير حقيبتها الحافلة بالحكاية والأسرار وانشطار الراوي نحن الذي بدأ به فعل الحكيم، إلى أنا هي دليل على وجود خلل في العلاقة الأنوثة والذكورة ويوحى بها السرد دون تصريح مباشرة، وتلمسها في فشل علاقة والبطل مع الآخر الرجل الحبيب، الأخ، الزوج والرغبة في إعادة ترتيب الذاكرة، وإلغاء تاريخ استلاب المرأة وقهرها، وجعلها في المرتبة الدنيا، بسيطرة الآخر المذكر على اللغة، والتاريخ والقيم والفكر، ومحاولة تحقيق كل ذلك في الوهم، والحلم، وبالقلم والكتابة.

وإذا كنا لا نجد إشكالا في تحديد صنف الراوي القائم بالحكي في رواية: عابر سرير لأحلام مستغامي، فإننا نجد أنفسنا في مواجهة سؤال قد أثاره جنيت حين سأل قائلا من المتكلم؟ أما نحن فسنسأل أيضا مثله في: عابر سرير لأحلام مستغامي من يتكلم في الرواية؟

يبدو لنا من خلال الرواية أن الراوي شخصية خفية إذ بدأت الرواية بـ: كنا مساء الالهة الأولى، عاشقين في ضياقة المطر،<sup>(١)</sup> فلا يكشف عن اسمه صراحة مثلا محمد أو زيد ولا نجد هذا بعدما طرح عنه سؤال عفوا.. أنت لم تعرفن عن اسمك.

١- أحلام مستغامي، عابر سرير، ص ٩.



-اسمي خالد بن طوبال...أعمل مصورا صحفيا.<sup>(١)</sup>

وسواء أكان الراوي شخصية مشاركة أو لم يكن كذلك، فانه من الضروري التمييز بين شخصية الراوي وشخصية الروائي، لأن هذا الأخير يكون بمثابة من يكتب ما يرويّه الأول، وهكذا يتسنى للراوي أن يدخل في علاقة مباشرة مع قصة الخطاب التي يرويها، وتبعا للوضعيات التي يتموقع فيها ستحدد الرؤية السردية، نبدأ أولا بـ:

### ١.٣.٥- الرؤية مع:

إن طريقة عرض الرواية تعد في حد ذاتها تنويعا لزاوية الرؤية بطريقة تستدعي في لحظة انسجام، وتآزر كل أعضائها وعناصرها في نظرة موحدة تخترق كل نواحي الحياة، بمنظور روائي يمثله الراوي داخل النص، فوحدها زاوية الرؤية مع كفيلة بتحديد المسافة بين الشخصية الرئيسية والراوي، وكذا بينه وبين بقية الشخصيات كل من موقعه.

ومن خلال العمل الراوي قيد التمثيل والدراسة نجد أن الراوي يتموقع كما سلف الذكر في زوايا مختارة بعناية، ولها الأثر البالغ في تحديد الصورة المعطاة في النص، وهي الجمع والإلمام، أو يوجد توحد تام بين نص خطاب الراوي والبطل تبعا لتوحيدهما في شخصية واحدة، كما تناولناها في أنواع الرؤية، البطل يساوي الراوي اللذين يصدران خطابهما الموحد على لسان الشخصية الرئيسية، وهي خالد بن طوبال في عابر سرير لأحلام مستغانمي، ويظهر في حالات التعليق على المشاهد المصورة من مختلف المواقع والزوايا التي يتبناها كل من هؤلاء كما يتضح لنا الخطاب

١- المصدر نفسه، ص ٢٤.

الموحد في مواقف التأمل الذاتي والمونولوج الداخلي، وهو ما يؤكد على أن البطل في الرواية تبني فكرة أيديولوجية للراوي الذي ينطق على لسان شخص الرواية ويبحث من خلالها رؤية للعالم الروائي، الذي يتحركون فيه، وموقفه من ظواهر هذا العالم أو تعليقاته الموحية وتصوره للعالم.

حيث يتضح لنا من خلال غمط الرؤية مع أنه يوجد تآزر بين نصي الراوي والبطل إذ نجد وضعية (الراوي، الشخصية) تمنحه قدرة كبيرة على المزاوجة بين أسلوب العرض المباشر والتعلق الذاتي، فالراوي إذا كان ممثلاً في الحكيم، يمكنه أن يتدخل في سير وبلورة الأحداث بعضها ببعض، فيضفي عليها التعليقات والتأملات، ويظهر هذا جالياً في الرواية: "طبعاً... رأيتم شعباً مهووساً بأكل الرؤوس (المشوطة) مثل الشعب الجزائري؟ حتى في فرنسا ما تكاد تسأل جزائرياً ماذا تريد أن تأكل حتى يطالبك (بيوزلوف)، ترى الجميع وقوفاً لدى الجزار اللحم الحلال، ليفوز برأس مشوي لخروف أو راسين يعود بهما إلى البيت، وإن لن يجده أصبح طبقه المفضل لوبيا (بالكوارع)...<sup>(١)</sup>، فالبطل خالد الراوي في عابر سرير يتوارى عن الأنظار وتعود البطلة حياة إلى قسنطينة كامرأة عادية لكنها لا تتنازل عن تعليقاتها بروح ورؤى البطل خالد الذي تروي الرواية على لسانه، حيث نرى ونلمس المجذبا بين ذاتي البطلين في هذا القول: "هذه المرأة التي على إيقاع الدفوف القسنطينية تطارحك الرقص كما لو كانت تطارحك البطاء (...). لتحدث هذا الاضطراب الكوني من حولك؟

هي هنا وماذا تفعل بكل هذا الشجن؟"<sup>(٢)</sup>

١- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص ١٧٠.

٢- المصدر نفسه، ص ١٠.

وكذلك في: "في حضرتها كان الحزن يبدو جميلا، وكنت لجماليته، أريد أن أحتفظ بتفاصيله متقدة في ذاكرتي، أمعن النظر إلى تلك الأنثى التي ترقص على أنغام الرغبة"<sup>(١)</sup>.

إذن ومن خلال الجدول التالي سنحاول تحديد مدى وضوح تلك الرؤية المصاحبة لشخصيات الرواية وقدرة الراوي على التلاعب بتحريك الرواة فتارة كانت حياة وتارة أخرى كان هو 'خالد':

الراوي	الموضوع	الصفحة
السارد	(حياة) بالرغم من درايتي بعدم حضوره، ذهبت لحضور افتتاح معرضه الفردي، فقد كان في الأمر ما يغريني بالاستهلاك احتياطي الحزن الذي أحتفظ به لحدث كهذا لا أظن أن مرضه هو الذي أفسد علي لقائنا الأول، الأمر لا يعدو احتفاظ الرسام بحقه في أن يخلف موعدا حتى لو كان حفل زفاف لوحاته	٨١
السارد	(حياة) في غياب الرسام، كل شيء يأخذ لونه الأبيض،...من أجل رجل لن تراه، يحجبك عنه حضوره في غيابه المربع...رجل ستدرك لاحقا، أنه يكره أن يساء فهم حضوره، أن يساء تفسير كلامه...	٨٦
السارد	(حياة) تماما، كما لو كنت بطلا في رواية...تفاجئك ألفة	٨٤-

٨٥	<p>الأمكنة ، فتستأنف حياة بدايتها في كتاب، كأنك موجود لاستئناف حياة الآخرين، تدخله كبطل في رواية...ولست هنا لمواصلة التماهي مع بطل وهمي...كنت تضمن أن الحياة تلفتك كتابا، فإذا بالكتاب يلفق لك حياة، فأيهما فيك الأحران: القارئ الذي انطلقت عليه خدعة الرواية؟ أم العاشق الذي انطلقت خديعة مؤلفتها؟</p>	
٨٦- ٨٧	<p>(خالد) كنت أريد امرأة كفينوس في انزلاق نصف ثوبها، ويكسو نصفها، أو يعري نصفها الآخر حسي رغبتني، امرأة نصفها طاهر، ونصفها عاهر أتكفل بإصلاح أو إفساد أحد نصفها، فبكل نصف كنت أقيس رجولتي.</p>	السارد
٨٧	<p>(خالد) كنت أجد شجاعتي في مواجهة شفيتها بالتفكير في زيان الذي حتما سبقني إلى ذلك، أخاله مثلي كان يعاشر فرونسواز، مستحضرا حياة</p>	السارد
٢٦٨	<p>قبل أن أجلس إلي كأسني، طلبت ناصر لأخبره بوفاة زيان، وكنت أجلت الاتصال به إلي اليوم، حتى لا أجدني مضطرا إلى الحديث مع مراد، الذي انتهى أمره بالنسبة لي، وحتى لا ينقل ناصر الخبر إلى حياة فتفسد علي قدسية حزني، فقد أصبح موت زيان قضيتي وحدي</p>	السارد



نجد رواية غابر سرير في غالبيتها تتخذ صيغ القص في النص الروائي بالضمير أنا مما يثبت حيوية الخطاب المباشر في النص، "أنا نسيتهما لفرط عجلتي... أنا على بلبل، اكتفيت بالإسراع في الخطى نحو تلك البناية، وأنا أفكر في فصاحتها المواربة"<sup>(١)</sup>.

وفي موقع آخر نجد كذلك: "الحب له دائما حضور متعال، انه يقيم في الدور السابع، لم تعلق بكلمة، ولا أنا نظرت في عينيها... قلت وأنا من وضع أول قبرة علي شفيتها..."<sup>(٢)</sup> فإن ذلك من مزايا وخصال تقنية الرؤية مع مما يسمح لنا بتحديد أدق للاتجاه في الرؤية لهذه الشخصية التي يتحدث الراوي على لسانها، مما يجعلها يتناوبان في بث الرؤية دون أن يلغى أحدهما الآخر أو يغطي على وجوده، بل عن الراوي يدع الشخصية تنطق بصوته، يترك الكلام للشخصية أو لصوتها وهذا ليس معناه أن الشخصية هنا تمارس دور الراوي أو أن الراوي شخصية تروي بضمير أنا.

إن الراوي خالد الثاني يعيد ترتيب مواقع الشخصيات حيث يستوقفنا خالد الثاني في مشهد أخير تحضى فيه كل منها بمكانتها، وذلك في فقرة واحدة يرسم فيها موقفه وموقعه من كل هؤلاء فبقدر إضراري على رؤية حياة، كنت لا أريد أن أفقد احترام ناصر، ولا أن أثير شكوك زيان أو أسبب ألمه، ولا أن أخسر علاقة جميلة تجمعني بفرانسواز... ويضيف قائلا: ثمة أيضا مصيبة الدخول في مدار حب محفوف بالمخاطر والمجازفات، مع امرأة تلاحقها دائما فتنة الشائعات وتسبقها حيث حلت عيون المخربين وأجهزة التصنت، وأنت دوما خائف عليها منها، خائف منها عليك"<sup>(٣)</sup>.

١- المصدر السابق، ص ٢٠٧.

٢- المصدر نفسه، ص ٢٠٨.

٣- المصدر السابق، ص ١٥١.

وإذا أردنا تحليل هذه الصورة فإننا سنبدأ بموقع خالد لنفسه أولاً حين يصف حاله لنا بقوله: كنت قبل هذا رجلاً طاعناً في الصبر.<sup>(١)</sup>

فهذا تصوير واقعي لخالد يكشف قدرة الراوي على الرؤية مع ما تراه الشخصيات على أرض الواقع.

وبعد اكتشاف الحقيقة صور زيان في أفضل وأجمل موقع وصورة صورها، والتقطها الراوي خالد بالأبيض والأسود كان في ضيافة البياض لكن بابتسامة سمراء (...). ها هو إذن يرتدي هم العمر بأناقة وسيما تلك الرسامة القسنطينية المهرية منذ قرون في جينات الأندلسي، بحاجبين سميكين بعض الشيء، وشعر رمادي، يطغى عليه السواد، وابتسامة اكتشفت بعدها أن نصفها تهكم صامت، ترك آثاره على عمارة كأخدود تحتها على الجانب الأيمن من فمه، وكانت له عينان طاغيتان في الإغراء، ونظرة منهكة لرجل أحبه النساء لفرط ازدرائه للحياة.<sup>(٢)</sup>

عندما نتبع هذا التصوير فهو رسم فوتوغرافي دقيق في استنطاق الملامح في الوصف، فكيف يفهم القارئ مثلاً: كلمة النظرة المنهكة التي تتعدد لديه إذا لم يربطها الراوي بوصف يحددها كأن يكون صاحبها رجل أحبه النساء لفرط ازدرائه للحياة وتفاخره، فيتداخل أو نقول تتزوج في هذه الصورة التصوير أو (الوصف الحسي) مع الوصف التجريدي، وهذا من أجل تجسيد المشهد المعبر عنه، فكأن الراوي خالد يرى صورة لوحده فينقلها لنا بشتى الوسائل التي تجعلنا نعيش معه الحدث، ونستحضر معه الصورة المعبر عنها، وهذه هي الخاصية أو الميزة التي تطبع زاوية الرؤية مع التي

١- المصدر نفسه، ص ١٥٣.

٢- المصدر نفسه، ص ١٢٩.

استثمرتها الروائية في عابر سرير لتصوير مشاهدتها وشخصيتها وهو ما جعل كل منها، تحتل مساحة وموقعا، وموقفا ذهنيا وأيديولوجيا ونفسيا ورؤيويًا، خاصة الموقع الذي خص به خالد حيث تجلب الملامح المأسوية وبخاصة عندما رويت الرواية على لسانه ومن أعماقه، بحيث تجلت أزمته مع حييته في سعيه وتمزقه الداخلي، وتفسخ العالم في عينيه، وذلك لأنه يروي لنا ما يراه وتتجلى لنا بذلك رؤيته المأسوية للعالم.

### ٥-٣-٢. الرؤية من خلف:

وتسمى كما سلف الذكر بمرحلة الراوي العليم، فالراوي يكون خلف أو وراء شخصياته يعرف عنها أكثر مما تعرف هي عن نفسها بحيث يخترق كل الحواجز حيث يعطي أبعادا وتفسير ويغوص في أعماقها ويستخرج مكوناتها ويكشف أمام القراء أسرارها ويكشف أوراقها حيث تكون على صيغة "هو يفكر" فالراوي في (عابر سرير) كان خالد بن طوبال راويا عليما، يتموقع وراء شخصياته ويسرد لنا مما يعرف عنها ومما تعرف هي عن نفسها ويعطينا أبعادا وتفسير يخترق بها كل الحواجز ويكشف لنا خلفيات تلك الشخصيات الروائية، فالراوي يرى أكثر مما تراه شخصية "زيان" فيطرح لنا المكونات الموجودة في داخلها وما تستحقه مستقبلا وبما يفكر كذلك كأنه تنبؤ بما ستفعله هذه الشخصية والراوي في هذا المقام كانت حياة فتقول: "هذه اللوحة، إنها من أحب لوحاته إلي، وأعجب ألا تكون بيعت حتى الآن وأمام ما بدا مني من عدم إعجاب باللوحة لن أفهمها، قالت موضحة:

- هذه رسمها زيان تخليدا لضحايا مظاهرات ١٨ أكتوبر ١٩٦١، خرجوا في باريس في مظاهرة مسالمة مع عائلاتهم للمطالبة برفع حظر التجول المفروض على الجزائريين<sup>(١)</sup>.

فالراوية هنا تحاول أن تشرح للقارئ مجريات الأحداث التاريخية التي راحت تفسرها من خلفيات اللوحة الموجودة أمامها، وكأنها عايشة الأحداث فنقلتها وهي على علم بها، كالرسام الذي تفنن في رسمها وإبداعها، فحياة هذه الشخصية البطلة لا تكاد تستقر حتى تظهر لها شخصية خالد كي تضعها في محل حيرة، وقلق، وتساؤل مستمر، فبقدر حبها لذلك الرجل تبقى صفة الغموض تخيم عليه، حيث حلل الراوي هذه الشخصية وكشف لنا عن أسرارها، ورغباتها، وخاصة عن سبب حب حياة لذلك الرجل.

ويواصل الراوي في تبيان ملامح شخصية زيان وكشفها: كان دائما، التنيه إلى جرس الكلمات وإلى ما يصفه الصمت لجملة تطرح عليه سؤالا فيأخذه منك ويصوغه في سؤال آخر يبدأ غالبا بقوله: - تقصد

وفي صيغته التساؤلية تلك: سألتها مندهشا:

- وهل زيان يقيم في بيتك؟

أجابت ضاحكة:

- أجل، وإن شئت أنا من يقيم في بيته، فعندما عاد إلى الجزائر ترك لي البيت لفترة طويلة، ثم عرضت عليه بعد ذلك أن أتناسم معه الإيجار... كانت فرونسواز تحتفظ في غرفة نومها باللوحة التي رسمها لها زيان سنة ١٩٨٧ عندما تعرف عليها

١- المصدر السابق، ص ٥٨.



أول مرة كموديل في معهد الفنون الجميلة، على عريها، كانت الرسمة لا تخلو من مسحة حياة تعود حتما لريشة زيان، لا لامرأة كانت تحترف التعري<sup>(١)</sup>.

فمن خلال هذه الأوصاف والتحليل، نلمس أن شخصية الراوي لا تتعدي شخصيات الرواية فهي عليم بما هو مكنون في الحياة وعند حياة البطلة والراوي هنا عارف للتاريخ الجزائري الذي لا يتطلب الغوص في أغوار الشخصية الروائية.

وكان شخصية زيان شخصية مثالية أسطورية كما يراها الراوي العليم، ويقرا أسرارها ومكنوناتها حيث لا يدع لك مجالا للشك في تلك الأوصاف، فيحللها تحليلا دقيقا، وقد تعمق الراوي في شخصية زيان لحد كشف كل أوراقه، وها هو يطرح لنا ذلك الحوار الذي دار بينه وبين خالد: وكيف تعيش بدون أصدقاء؟ لا حاجة لي إليهم...أصبح همي العشور على أعداء كبار، لا تلك الضفادع الصغيرة التي تستدرجك إلى منازلها في مستنقعات أصغر من أن تكون صالحة لعداوة.

- إذن أنت تعيش وحيدا؟

- أبدا أنا موجود دائما لكل من يحتاجني إني صديق الجميع ولكن لا صديق لي.<sup>(٢)</sup>

فيلخص لنا الراوي ما يحبه زيان ويحلل لنا مدى ذكاء هذه الشخصية حيث حاول الكشف عما تفكره به وما ستفكر به، حيث يقلب زيان المعادلة ملخص الواقع

١- المصدر السابق، ص ٨٥، ٧٨.

٢- المصدر نفسه، ص ١١٥.

كمن يلخص التاريخ بأكمله في قوله: اليوم بالنسبة لي الثورة تخطط لها الأقدار وينفذها الأغبياء ويجني ثمارها السراق، دائما عبر التاريخ حدثت الأشياء هكذا.<sup>(١)</sup>

كما يمنح الراوي مجموعة من الخصال لشخصية زيان فيكشف عن أسرارها، حيث يمنحه ويورثه لقبه، وأحلامه وخسائره، ولعنته أيضا، وصوته الذي لا يتكلم سوى لغة التسامي وهو ما نجده في القول التالي: "رجل مات وترك لي صوته، صوته ذلك بين غيوم اللغة، وصحو الصمت، يتقدم كساحة أحلام".<sup>(٢)</sup>

فهنا اخترق الراوي كل الحواجز في هذا المشهد المفزع بحيث يحضر خالد بن طوبال ليشهد انتقالا روحيا ملعوننا إلى عالم الأحلام ونشوة الخسائر.

فهنا الراوي يقف خلف شخصية زيان ويرى مالا تراه أكتاف باقي الشخصيات حلما في تابوت من خشب مكلل بكبرياء الخاسرين يجيء له بجنازة تليق بسخريته هو الواصل كالتأمل أنصتوا لتهكمه وهو يعبر لوحته الأخيرة.<sup>(٣)</sup>

فبعد أن مات زيان حاول الراوي في هذه المرة وهو "خالد" أن ينحصر جزءا من الرواية لتكلم عن نقل جثمان زيان إلى قسنطينة حتى أنه في بعض الأحيان يتنبأ بما كان سيفعله زيان لو بقي حيا، كما نجده في بعض الأحيان الأخرى يتكلم عن خيائه لصديقه وهو يحتضر: ترى لو لم أقدم نفسي على أنني خالد بن طوبال أكان سيتعرف علي مثلا من عاهة ذراعي اليسرى... لكن أكان على علم أنني أقيم في بيته؟ وأساكن صديقه؟ وأني التقيت بحياة واصططحبتها إلى هذا البيت؟ وأني لم أزره ذلك اليوم

١- المصدر السابق، ص ١٠٨.

٢- المصدر نفسه، ص ١٧١.

٣- المصدر نفسه، ص ١٨٤.

لأنني كنت على موعد معها؟ وأنها كانت ترقص لي لحظة كان يحتضر؟ ...مازلت غير مصدق أن يكون توقيت موته مصادفة<sup>(١)</sup>.

إذ يصعب علينا من خلال التحليل أن نفرق بين الراوي والشخصية، إذ تتداخل علينا في بعض الأحيان في هذا النوع من الرؤية فهل حقا الراوي يستطيع أن يكون عليما أكثر مما تعلمه شخصياته أم لا؟

ففي غمرة انتقال الراوي خلف الشخصية ومأساة عالم الواقع والسماء من خالد بن طوبال المتقلة إلى الوريث الشرعي للأسطورة المأساة ذلك البطل في الاستعلاء والانقطاع عن الواقع حد التحلل، والتفسخ، وهذا انتقال من جسد ليدخل في آخر ويخرج من عالمه إلى آخر، حين تكلم عن شخصية جديدة وهي شخصية فرانسواز كان في فرانسواز شيء من الطبيعة الممزوجة بسذاجة الغريين في التعامل مع الآخر والذي يتحكم فيها منطلق إعلامي ييسط الأشياء ويقسم العالم إلى خير وشرير وحضاري ومتخلف ولازم وغير ضروري<sup>(٢)</sup>.

فالراوي هنا يعلم ويعرف شخصية فرانسواز أكثر مما تعرفه هي عن نفسها، بحيث طرح لنا فكرت المرأة الغربية المتحررة والتي تقوم بالكثير من الأعمال دون مراعاة العادات والتقاليد فهذه الراوي يقول عن خيانة فرونسواز: "... بقيت صامتا للحظات، وأنا استتج من عباراتها أنها على اتصال دائم معه، وأنهما يتهافتان كل يوم... كنت رجلا بإمكانه أن يفهم خيانة زوجته، لكنه لا يغفر خيانة صديق، فخيانة الزوجة قد تكون نزوة عابرة أما خيانة الصديق فهي غدر مع سبق الإصرار<sup>(٣)</sup> فمن

١- المصدر السابق، ص ٢٤٨.

٢- المصدر نفسه، ص ٢٤١.

٣- المصدر نفسه، ص ٢٤٩.

خلال هذه الصورة نلمس أن الراوي العليم في هذا المقام ليس متأثر بما قامت به زوجته لأنها فرنسية غريبة لا تهمها مثل هذه العادات.

ونجد الراوي كذلك يحلل شخصية العجوز التي امتطت الطائرة وراح يصف لنا محاسنها "كانت العجوز الجالسة جوارى تسافر لأول مرة بمفردها، وجاءت إلي باريس لزيارة ابنتها التي وضعت مولودها الأول، قبل أن تقلع الطائرة كنت عرفت كل شيء تقريباً عن حياتها... كانت مرعوبة من الطائرة"،<sup>(١)</sup> وبهذا كانت هذه النهاية الكبيرة من خلال ذكر العجوز أي النهاية المأساوية التي ألحقت بزيان و بفرونسواز.

### ٣.٣.٥. الرؤية من الخارج:

فالراوي غير حاضر، ولهذا نراه يبحث عن وسائل تخوّله رواية ما يروي ودون تدخل منه، والروائي هنا يروي على مسافة مما يروي، فيبقى خارج ما يروي إذ أن ما يروي من أحداث لم يقع في حضوره، فالكاتبة أحلام عندما أدرجت الراوي كانت تعلم أنه راو ينظر لأحداث الرواية من الخارج، وكان الراوي يتناوب بين حياة وبين خالد والروائية، لذلك نجد البطلة حياة راحت تسترجع أحداث الثورة بل وأطالت في وصف بعض من صورها، وتطرقها إلى بعض الكتاب الذين ظهروا خلال تلك الفترة، من أمثال الكاتب ياسين ومدونته نجمة، وما تحويها من دلالات رمزية لإبراز القيمة الثورية، والجمالية محاولة بذلك الربط بين شخصية البطلة حياة ومحبة ياسين ونجمة، وخالد بن طوبال محبوب حياة، ويظهر هذا في الرواية: عندما كتبت على الصفحة الأولى أحببت هذا الكتاب، حتما سيعجبك ماذا كان في كتاب توأما لنجمة ما تريد الاطلاع عليه، غير ذلك الموت الغرائبي لصديقه ياسين، وما كانت هي الروائية

١- المصدر السابق، ص ٣٥٠.



لتتوقع أنها مثل "نجمة" مستجد نفسها مصادفة تحضر المشهد الأخير لموت رجل عشقها ورسمها كمجنون، فسلمته للغربة والشيخوخة والمرض... لم تفارقني فكر تطابق الموقفين، مثل "نجمة" ما كان يمكن لحياة أن تحضر جنازة خالد لولا وجود أخيها، الفرق أن ناصر يقف هنا مع المشاهدين، بينما كان أخو نجمة مسجون جوار حبيبها، في قاعة ترانزيت الأموات".<sup>(١)</sup>

ففي الرؤية من الخارج يكتفي الراوي برواية ما يراه ويسمعه من شخصياته ناقلا إياه بأمانة وموضوعية و بمتهى الحياء، انه المتفرج الحاكي الذي لا علم له بخلفياتهم وطبيعة أفعالهم، وأقوالهم إلا ما صرحوا به مما يثير مزيدا من التغير في درب الرحلة الروائية التي تبقى سائرة في الغموض إلى حين تسجل الأحداث وقعها على الساحة فيرويهما لنا أين نلمس فيها خيبة البطل وهزيمته بحيث كانت في البداية شخصية البطل متعالية سامية إذ تنحط وتسقط من خلال قراءته لحبايا عالمه، الأمر الذي يحققه إدراك خالد للإنذار الذي أعطاه زيان، الذي لحقته اللعنة من قبل أن يموت، فنجد طريح الفراش تحت وطأة مرض عضال سيودي بحياته، وهذا تصوير لواقع مدرك ومعاش.

ويمثل لنا الأحداث بأمانة وموضوعية من خلال هذا الحوار الذي وقع بينه و خالد الذي جاء يعوده عن اسمه الحقيقي فأجابه: "في معظم الأحيان اسمي خالد بن طوبال الاسم الذي يشبهني كثيرا... في الواقع أخذته من رواية وقبل أن أواصل قاطعني أتدري لماذا انتحر خالد بن طوبال في رواية مالك حداد رصيف الأزهار لا يجيب".

١- أحلام مستغانمي، عابر سرير، منشورات أحلام مستغانمي، ط ٢، بيروت، لبنان، ٢٠٠٤، ص

قلت معذرا؟ في الواقع قرأت هذه الرواية منذ زمن بعيد ونسيت أحداثها وقال: رواية صغيرة من مائة صفحة لا يحدث فيها شيء تقريبا، عدا انتحار بطلها في آخر الرواية، ووريدة زوجته التي يعشقها هربت أثناء غيابه مع أحد المظليين الفرنسيين وانفضح أمرها عندما ماتت معه في حادث، ليست الخيانة هي التي كانت سببا في موت خالد بن طوبال، إنما علمه بها، كان عليه ألا يدري، غير أن خالد بن طوبال وفي كل الروايات كان يعلم بموته مرتين، مرة بسبب خيائته القسنطينية، ومرة بذكائه<sup>(١)</sup>.

إن الراوي يرى وينقل لنا صيرورة تلك الأحداث بدقة، فموت خالد كان بسبب ذكائه الذي ينقذه كل مرة من الكمائن التي ترديه قتيلا في عالم الأموات، المرتبط بالقوة، ليعثه ذكاؤه من جديد في حياة العالم الممكن، فينتعق من مقبرة عالم الواقع، ويتسامى على أوجاعه، وخسائره، وبالتالي لم يهزم تماما ليصنع كل مرة من يمثله في الحياة الواقعية بعثا جديدا وحياة ثانية، وكل هذا بفصل ذكائه ليتفادى الموت المحتم، أو الضربة القاتلة أو القاضية.

وما نستخلصه من هذه الرؤية الخارجية لهذه القصة الأسطورية قصة خالد بن طوبال أن الراوي يرى ما تراه الشخصية ويوصل لنا بأمانة سردية أحداثها ووقائعها. والبطل في رواية عابر سرير الذي اختار أن يلقب بخالد بن طوبال يرى بأنه لقب ملعون سيلقي نفس مصير من حملوا هذا اللقب قبله، وبالتالي عليه أن يتقرب ويحترس من موته الثاني، ولعنته القادمة، وهذا ما وجدناه عندما توقف خالد بن طوبال مع نفسه عند خطراته الذكية وراجعها في لحظة انهزام، فيدرك فداحة وبشاعة

خطئه الذي حمل له الميتة الثانية، وعندها يتأكد بأنها لعنة بن طوبال التي حلت به، ولقد تأكد أنه قد وصل للنهاية التي سيقع فيها ضحية للذكاء فيخاطب نفسه تارة في لحظة السقوط إلى الهاوية عندما تولد فوق صخرة محكوم عليك أن تكون سيزيف ذلك أنك منذور للخاسرات الشاهقة لفرط ارتفاع أحلامك، نحن من تسلق جبال الوهم، وحمل أحلامه.. شعاراته مشاريعه، كتاباته، لوحاته وصعد بها لا هي حتى القمة قل جرحنا بجمولتنا (...) نحو منحدرات الهزائم؟<sup>(١)</sup>

وتارة أخرى نجده يتحسر على موت من أحبه وكان آخرهم زيان فيخاطب نفسه قائلاً: في كل موت أنت أمام الموقف نفسه، كما كنت أمام أشياء في غرفة نوم أبيك، ثم في بيت عبد الحق، والآن أمام أشياء زيان، تفهم أنك تساوي أرخص من أي شيء تملكه.<sup>(٢)</sup>

فالراوي يسرد لنا أحداثاً كما رآها وشاهدها على لسان الشخصية وفي لحظة يدرك خالد الثاني نفسه وحيداً بعد أن غادره زيان آخر رفاق الدرب، تاركاً له برد ذلك الموقع الانعزالي ولعنة لقب لم يقدر عواقبه جملة، ذهب آخر رفاق الريح وبقيت مرتعداً في مهب التاريخ واقفاً فوق جسر<sup>(٣)</sup>، يكفي هنا الراوي وهو خالد برواية ما يراه ويسمعه من شخصياته ناقلاً إياه بقوله: كانت الساعة الثانية ظهراً عندما قصده.

• صادفت ممرضة غادرت غرفته، سألته عن وضعه الصحي.

• قالت

١- ينظر، المصدر السابق، ص ٢٣٥.

٢- ينظر، المصدر نفسه، ص ١٤٩.

٣- المصدر نفسه، ص ٢٨٩.

- في نحسن
- ثم واصلت
- إن كنت من أقاربه أقنعه بعدم مغادرة المستشفى هذا الأسبوع.
- لماذا؟ هل طالب هو بذلك؟

أجل... يريد أن يزور معرضه ويجمع لوحاته عند انتهاء المعرض، لكن الطبيب يخشى أن يتسبب هذا الجهد في انتكاس صحته.. هل هو رسام؟  
- رسام كبير. (١)

من خلال هذا المقطع الحواري نلمس أن الراوي يصور لنا واقعا ملموسا مشهود بأمانة، وحرص منه دون إبداء رأي، فنخرج بنتيجة من خلال الرؤية من الخارج أن الراوي يكتفي بطرح رؤية ما يراه ويسمعه عن الشخصيات، فلا يضيف ولا ينقص، ولا يتخيل، ولا يحلل ولا يعلم بأسرارها ومكوناتها وخلفياتها، وهذا يؤدي إلى طرحها في الغاز، ليطلب فكها عن طريق روايتها لنا معمقا فينا لحظات الترقب والانتظار ويزرع فينا المفاجأة المنتظرة.

فروايات أحلام مستغانمي شكلت الطرح الحديث للرواية الجزائرية، ونجد أنها اختارت شخصياتها وانتقتهم ليعبروا لنا عن واقع حياة مجتمع بالدرجة الأولى وأوضاع بلاد عاشت أزمت بالدرجة الثانية، كما نجد أن الرؤية السردية تجسدت بجميع أنواعها، فنجد الرؤية مع حيث كشف الراوي وجهة نظره وتكلم على لسان شخصياته ليكون له الدور الفعال ويقف موقف المشارك لا المتفرج، أما الرؤية من



خلف تجسدت في كون الكاتبة لم توظف شخصياتها اعتبارا بل اختارتهم ليخدموا موضوع الرواية، حيث نجد أن الراوي كان عليما بما يدور في ذهنيات أبطاله وبالتالي يتحكم في الأحداث أما الرؤية من الخارج، فنجدها قليلة عند أحلام مستغامي، وهذا راجع إلى كون الرواية الحديثة لا تعتمد على هذا النوع من الرؤية وقد استعملت أحلام هذا النوع من الرؤية في بعض من الأحداث، وبذلك تترك للقارئ المجال ليتصور الأحداث من منظوره الخاص، وبهذا نصل إلى أن الرؤية السردية اتضحت من زوايا مختلفة لتشكل لنا منظور الراوي وشخصياته وعلاقته بهم.

فالدارس لثلاثية أحلام مستغامي: ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير يستشف من خلال قراءته الأولى مدى اهتمام الكاتبة في لغتها السردية من خلال قدرتها على خلق وابتكار وإبداع معاني جديدة ذات دلالات متجددة بحيث تستطيع أن تتدخل في سير أحداث روايتها دون شقاء أو عناء.

وقد ذهب عبد الله الغدامي في شرح أسلوب الكاتبة أحلام مستغامي إلى حد القول أن الكاتبة استطاعت أن تكسر سلطة الرجل على اللغة، هذه اللغة التي كانت منذ أزمنة طويلة حكرا على الرجل اتسمت بفحولته وإذا كانت تريد أن تحاكم ككاتبة دون تاء التأنيث ثلاثيتها الملتصقة بأنوثة، وهذا الالتصاق هو الذي جعل عملها الروائي يحظى بالتقدير والتفوق حيث استطاعت أن تصنع من عاداتها اللغوية نصوصا تكسر فيها عادات التعبير المألوف المبذل، وتجعل منها مواد الإغراء والشهوة وراحت تكتب وهي تحتفل بهذه اللغة، التي أصبحت مؤنثة كأنوثتها، وأقامت معها علاقة حب وعشق دلالة على أن اللغة ليست حكرا على فحولة الرجل، بل تستطيع أن تكون إلى جانب الأنوثة فصارت اللغة حدة من القيد وصار للمرأة المجال لأن

تداخل الفعل اللغوي وتصبح فاعلة فيه، وتكون بذلك قد استردت حريتها وحرية اللغة، وكل ذلك من خلال العلاقة الجديدة المحمية بين المؤلفة واللغة<sup>(١)</sup>.

وبذلك استطاعت أحلام مستغانمي أن تخترق الإبداعية نواميس الواقع لتشكّل عالماً خاصاً بسردها المثالي فتُمحوا الفاصلة بين التخيل والواقع، لتتصاعد تدريجياً، وتكتب حتى الحواس نعم هي فوضى الحواس هي عالم يحوي جميع الأحاسيس عبر ثنائيات الصمت واللغة الإبداعية فكانت لغة السرد المستغانمي بحق لغة دينامية مبدعة، تكتشف هذه الفوضى الحواسية من خلال تداخل الإحساس باللغة الإبداعية وفوضوية الحواس الخمسة الموظفة في الرواية توظيفاً انزياحياً خرج بالحواس إلى مدلولات أخرى.<sup>(٢)</sup>

وإذا غصنا في أعماق الرواية من حيث بنائها اللغوية، نجد لها لغة شعرية مكثفة إيمائية سهلة التلقي يصل القارئ من خلالها إلى أعماق النص دون عناء عبر نسيج لغوي من الكلمات سافرت بنا إلى عالم الروائية الخيالي.

وقد جعلت أحلام مستغانمي من روايتها هذه حقلاً من الرموز والإيماءات التي لم تجهر بها علناً بل جعلت للقارئ مجالاً ليشترك مأساتها وحزنها وفرحها أحياناً إذ لم تعتمد لغتها الصريحة في طرحها للأفكار والتصورات بل جعلت للغموض ملجأً للتعبير عما يلج في نفسها، فكان لكل فكرة وضعا دلالياً رمزياً داخل الرواية من أسماء وشخصيات وأمكنة، وكانت هناك مقصدية من وراء هذا التوظيف اللغوي.

١- ينظر، عبد الله محمد الغدامي، للمرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، دار القباء، ط ١، ١٩٩٦، ص ١٩٢.

٢- محاضرات الملتقى الخامس للسيمياء والنص الأدبي، ص ٥٢١.



# الخاتمة





---

---

النتائج التي توصلنا إليها:

اعتنت أحلام بطريقة السرد من خلال الإغراء والأناقة في اللغة، فجاءت رواياتها شعرية نثرية، كما اعتنت بفكرة الأدب واللغة العربية والتاريخ المنسي والسياسة والقضايا الاجتماعية الشعبية.

كتبت أحلام للتاريخ، وكتبت للحب، وكتبت للفكر، عندما تقرأ ما كتبه أحلام فانت:

- تهيم باللغة العربية من جديد، لأنك تقرأ كتابا أدبيا.
- تقرأ تاريخ طواه الدهر، لأنك تقرأ كتابا تاريخيا.
- تستشف من كم المعلومات القيمة التي به، لأنك تقرأ كتابا ثقافيا عاما.
- تستشعر الحب والرغبة والهيام، لأنك تقرأ كتابا في العشق.
- تعد روايات أحلام مستغامي روايات جديدة بخصائصها.

• جاءت أحلام مستغانمي بهذه الروايات راجية منها الخروج بشيء ما للأدب الجزائري، منتظرة ولادة نورس ساطع مشرق على الساحة الأدبية الجزائرية التي كانت غارقة في ظلام دامس.

• لقد سبق هذا العمل فترة عصيبة، وهي مرحلة انعزال وتفكك واستقلال تام عن العالم، وهذه الفترة كانت كافية بالنسبة لأحلام لتنتقل بالأدب الجزائري من مرحلة ركود إلى نهوض.

• لقد كانت أحلام مستغانمي تغرف من رحم واقعها وتاريخه ووضعها الراهن إذا أسأنا التعامل معه، فإنه سيأتي رحما عميقا، أما إذا حاولنا فهمه وعرفنا كيف نتعامل معه فإننا سنجعله رحما خصباً، يعطي ولا ييخل وهذا ما فعلته أحلام مستغانمي حيث طرحت رؤيتها من خلال تعاملها مع سيرونة التاريخ والعالم.

• حاولت أحلام مستغانمي هذه الروائية المتميزة والمنفردة بشخصيتها أن تعكس لنا قراءتها الصحيحة للعالم، حيث وفرت ظروف ميلاده الجديدة بإرادتها وتصميمها على الخروج من أزمتها انطلاقاً من ذاتها وخصوصية وضعها في بلدها.

• أرادت أحلام مستغانمي أن تبرز مرحلة انتقالية وتهيئ لعهد جديد بمبادئ جديدة، أرادت بها أن تمحي أثر التلقين والعنصرية والاستبداد وكل مظاهر التخلف التي كانت سائدة، وتأتي بمرحلة محاولة صنع الذات بحيث يجب على كل فرد مثقف جزائري أن يصنع ذاته لا يشتهج مسلك أجداده الذين كانوا تحت رحمة الاستعمار الغاشم، كما يجب عليه بناء وجوده فعلاً لا قولاً، وأن ينحمن على مستقبله ويخطط لغد مشرق بالعلم ويساير العصرية والتحضر.

- أرادت أحلام التحرر والانعتاق من سيطرة المادة التي طغت على الجزائريين حيث جاءت بمفاهيم جديدة لبناء شخصية جزائرية جديدة ومعايير ذهنية تصحح بها المفاهيم كي تحل محل الروح في الإنسان الجزائري.
- ونستخلص في كثير من الأحيان وفي مواقع مختلفة في رواياتها فكرة مفادها أن ذاكرة المأساة الوطنية عبر التاريخ، يجب علينا أن نؤمن إيماناً صادقا خالصا بها وأن نؤمن بأن هذا الوطن يحتاج أن نخدمه روحيا وثقافيا وذهنيا، لا قولا باطلا وجهلا بالأحداث.
- العودة إلى وطنها الحبيب هي فكرتها الأولى والأخيرة، والتي تحارب من أجلها حتى الموت في جل أعمالها الروائية.
- من خلال عودة أبطال أحلام مستغانمي فإنها تقصد أن الوطن هو البداية وهو النهاية، وهو الحياة وهو الموت.
- لقد جاءت بفكرة وضع حد للعقم والموت ونهاية للأبطال القيمين والمجيء ببطل خصب مركزة على وضع حد للعقل الذي كان من قبل (الفكر المتحجر)، إلا أنها تقصد بقدوم مرحلة خصبة وناضجة في الوعي القومي الجزائري، حيث كسرت جدار الصمت الذي لعبت غشاوته طيلة حقبة من الزمن (عشية من الزمن) حيث ولى ذلك الزمن الأسود المظلم وحان وقت الاستبدال والوعي وتشيد لشعب أنهكه ذاك الزمن المر.
- تبدو لنا في خطابها الروائي ناقمة حاقة على تاريخ لم يعدل وينصف الفرد الجزائري، بل همشه واحتقره ووضعته على الجانب.
- أعمالها الروائية تعد تجديدا على مستويين فني وفكري.



• لقد رتبت أحلام من خلال ثلاثيتها مراحل للخروج من الأزمة التي ذكرناها سالفًا وهي رؤية جديرة بالدراسة والتمعن.

• تفجير الصمت الذي خيب على لسان الجزائريين في عشرية التسعينات تكلمت الكاتبة على لسان مجموعة من الروائيين لم يستطيع التكلم وبصراحة عن تلك الفترة.

• لقد كشفت أحلام المستور والخفي في أوساط المجتمع الجزائري (الساحة السياسية وما يدور فيها من غم لأحداث سياسية وخداع شعب مسلم).

• جعلت أحلام الكتابة رمزا أو وسيلة لتفريغ المكبوت والنهوض بالمجتمع الذي لا حول له ولا قوة.

فهي تحاول من خلال الكتابة محاربة من تستروا على الواقع الجزائري المأسوي الأسود المظلم الذي لم يستطيع لا الإعلامي ولا المصور أن يكشفه لتقوم الروائية بكشفه عبر أعمالها.

إن أحلام مستغانمي تمارس علاقة خاصة مع اللغة، هذه العلاقة الخاصة مع لغتها تجعلها تكسر تلك المعادلة التقليدية والكلاسيكية بين الدال والمدلول، ناهيك أن اللغة في كتابات أحلام تتحول إلى أداة إغراء (Séduction)، ما يدفعنا إلى القول في الأخير أن الروائية إن تتألق وتمتاز بلغتها الساحرة المغرية للقارئ، حيث تمارس نوعا من العشق والمحبة للغة، وتصنع من هذا العشق وهذه اللغة أشكالا تعبيرية مربعة ومغرية لمن يقرأها.

## قائمة المصادر والمراجع



### أولاً: قائمة المصادر والمراجع العربية:

١. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، الدار العربية، ط ١، بيروت، لبنان، ٢٠١٠.
٢. بان البناء، الفواعل السردية (دراسة في الرواية الإسلامية المعاصرة)، عالم الكتب الحديث، ط ١، الأردن، ٢٠٠٩.
٣. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي الفضاء-الزمن-الشخصية، المركز الثقافي العربي، ط ١، بيروت، لبنان، ١٩٩٠.
٤. بطرس البستاني، محيط المحيط، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ج ٤، ١٩٧٩.
٥. صالح بلعيد، نظرية النظم، دار هومة، الجزائر، ٢٠٠٤.
٦. بشير تاويريت، رحيق الحداثة الشعرية (في كتابات النقاد المحترفين والشعراء النقاد المعاصرين)، د.ط، الجزائر، ٢٠٠٦.



٧. جابر عصفور، زمن الرواية، دار الهدى للثقافة والنشر، ط ١، دمشق، سوريا، ١٩٩٩.

٨. جبران مسعود، المعجم الرائد معجم الالفبائي في اللغة والإعلام، دار الملايين، ط ٢، بيروت، لبنان، ٢٠٠٣.

٩. بشير بوجويرة، بنية الزمن في الخطاب الجزائري، ج ١، دار الغرب للنشر والتوزيع، د.ط، ٢٠٠٢، ٢٠٠١.

١٠. خالد عبد الرزاق السيد، اللغة (بين النظرية والتطبيق)، مركز اسكندر للكتاب، د.ط، مصر، ٢٠٠٣.

١١. خليل أبو جهجة، الحداثة الشعرية العربية (بين الإبداع والتنظير النقدي)، دار الفكر، ط ١، لبنان، ١٩٩٥.

١٢. عبد الواسع الحميري، خطاب الضد، مفهومه-نشأته-آلياته-مجالات عمله، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، ط ١، ٢٠٠٨.

١٣. فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة، عالم الكتب الحديث، ط ١، الأردن.

١٤. حسام الخطيب، محاضرات في تطور الآداب الأوروبية، دار الآداب، د.ط، دمشق، سوريا، ١٩٩٠.

١٥. الشريف حيلة، مكونات الخطاب السردي مفاهيم نظرية، عالم الكتب الحديث، ط ١، أريد، الأردن، ٢٠١١.

١٦. فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط ٢، بيروت، لبنان، ٢٠٠٢.

١٧. فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط ٢، بيروت، لبنان، ٢٠٠٢.

١٨. رفقة محمد دودين، خطاب الرواية النسوية العربية المعاصرة (سمات وتقنيات)، منشورات أمانة عمان الكبرى، د.ط، عمان، الأردن، ٢٠٠٨.

١٩. إدريس بوديبة، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، دراسة نقدية، شركة اشغال الطباعة، ط ، قسنطينة، الجزائر، ٢٠٠٠.

٢٠. عبد الحميد بورايو، منطق السرد دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، الجزائر.

٢١. نيلة زويش، تحليل الخطاب السرد في ضوء منهج السيميائية، دراسة تطبيقية لقصة الطوفان في جلجامش، دار الريحانة للكتاب، د.ط، الجزائر، ٢٠٠٧.

٢٢. ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، اتحاد كتاب العرب، دمشق، ط ٣، سوريا، ٢٠٠٣.

٢٣. سامي سويدان، في دلالية القصص وشعرية السرد، دار الآداب، ط ١، ١٩٩١.

٢٤. سيزا قاسم، القارئ والنص والعلامة والدلالة، الشركة الدولية للطباعة، القاهرة، مصر، ٢٠٠٢.

٢٥. السيد إبراهيم، نظرية الرواية دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ١٩٩٨.
٢٦. أحمد الشايب، الأسلوب، د.ن، ط ١، ١٩٩٥.
٢٧. نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، جدار للكتاب العالمي، ط ١، عمان، الأردن، ٢٠٠٦.
٢٨. وجدان الصائغ، الأثني ومرايا النص، نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، ط ١، سوريا، ٢٠٠٤.
٢٩. رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، (دراسة جمالية)، دار الوفاء، ط ١، ٢٠٠٢.
٣٠. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار إفريقيا الشرق، دار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٢.
٣١. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، دار سلسلة عالم المعارف، د.ط، الكويت، ١٩٩٢.
٣٢. أنطوان طعمة، نحو دراسة منهجية للأدب القصصي، حوليات فرع الآداب العربية، جامعة القديس يوسف، د ب، ط ٢، ١٩٨٧.
٣٣. عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي، مطبعة الأمنية، ط ١، دمشق، سوريا، ١٩٩٩.
٣٤. عثمان بدر الدين، وظيفة اللغة (في الخطاب الروائي عند نجيب محفوظ)، مورفيم للنشر، د.ط، الجزائر، ٢٠٠٠.

٣٥. عبد العزيز بن عرفة، الإبداع الشعري وتجربة التخوم، الدار التونسية، تونس، دط، ١٩٨٨.

٣٦. قادة عقاق، دلالة المدينة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ٢٠٠١.

٣٧. محمد بن صالح العثيمين، شرح الأجرومية، مكتبة نور الهدى، السعودية، د.ت، دط.

٣٨. محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النفسية الحديثة، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، دمشق، سوريا، ٢٠٠٣.

٣٩. محمد بوعزة، تحليل النص السردي وتقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط ١، لبنان، ٢٠١٠.

٤٠. علي نجيب إبراهيم، دور الترابط النظري في توحيد مصطلحات النقد الروائي العربي في كتاب قضايا المصطلح، جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا، ١٩٨٨.

٤١. يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، سلسلة الدراسات النقدية، دار فرايب، ط ١، بيروت، لبنان، ١٩٩٠.

٤٢. عمرو حيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردية، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، سلسلة الدراسات، ط ٢، دمشق، سوريا، ٢٠٠٨.

٤٣. محمد فاسي، دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة للنشر، د.ط، الجزائر، ٢٠٠٠.



٤٤. أيمن الغزالي، لذة القراءة في أدب الرواية، نينوى للدراسات والنشر، ط ١، سوريا، ٢٠٠١.

٤٥. عبد الله الغدامي، تشريح النص، دار الطليعة، ط ١، بيروت، لبنان، ١٩٨٧.

٤٦. عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، ط ٢، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٧.

٤٧. مجد الدين الفيروز أبادي، القاموس المحيط، تحقيق: محمد نعيم العرقوسي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط ٥، ١٩٩٦.

٤٨. محمد القاضي، معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، د.ط، لبنان، ٢٠١٠.

٤٩. بسام قطوس، إشكالية المصطلح النقدي المعاصر، السيمولوجيا نموذجاً، في كتاب قضايا المصطلح، اللغة العربية في مواكبة العلوم الحديثة، ط.د، د.ت.

٥٠. مها حسن القصرراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، د.ط، بيروت، لبنان، ٢٠٠٤.

٥١. إدريس قصوري، أسلوية الرواية (مقاربة أسلوية لرواية زقاق المدق)، عالم الكتب الحديث، ط ١، الأردن، ٢٠٠٨.

٥٢. سلمان كاصد، الموضوع والسرد، دار الكندي للنشر والتوزيع، د.ط، أريد، الأردن، ٢٠٠٢.

٥٣. عبد الفتاح كيليطو، النص والأدب، مقال أورده عبد السلام المسدي، قضية البنيوية، دار الجنوب للنشر، ١٩٩٥.
٥٤. حميد حمداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط ٣، ٢٠٠٠.
٥٥. عبد الله إبراهيم، التخيل السردى، المركز الثقافي العربي، ط ١، دار البيضاء، المغرب، ١٩٩٠.
٥٦. عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، بيروت، لبنان، ٢٠٠٥.
٥٧. رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص (عربي. انجليزي. فرنسي. مضمون. شكل)، دار الحكمة، الجزائر، د.ط، ٢٠٠٠.
٥٨. عبد الحميد محادين، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمان منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، بيروت، لبنان، ١٩٩٩.
٥٩. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة كتب ثقافية شهرية المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، ١٩٩٨.
٦٠. عبد الجليل مرتاض، البنية الزمنية في القص الروائي، دراسات أنجزت سيوسولوجية الأدب وحدة البحث في الأنثروبولوجية الثقافية، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر.

٦١. وائل سيد عبد الرحيم، تلقي البنيوية في النقد العربي (نقد السرديات نموذج)، دار العلم للنشر والتوزيع، ط ١، سوريا، ٢٠٠٩.
٦٢. محمد خضر سعاد، الأدب الجزائري المعاصر، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، ١٩٦٧.
٦٣. أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت للنشر والتوزيع، ط ١٦، بيروت، لبنان.
٦٤. أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، دار الأدب للنشر والتوزيع، ط ٢٠، بيروت، لبنان.
٦٥. أحلام مستغانمي، عابر سرير، دار الأدب للنشر والتوزيع، ط ٦، بيروت، لبنان، ٢٠٠٧.
٦٦. عبد السلام المسدي، قضية البنيوية، دار الجنوب، تونس، ١٩٩٥.
٦٧. محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٨٣.
٦٨. صالح مفقودة، نصوص وأسئلة دراسات في الأدب الجزائري، دار هومة، ط ١، الجزائر، ٢٠٠٢.
٦٩. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، المجلد ٣، ط ٣، ١٩٩٧.
٧٠. مصطفى المويقن، تشكل المكونات الروائية، دار الحوار، ط ١، سورية، ٢٠٠١.

٧١. عثمان ميلود، شعرية تودوروف، دار قرطبة، ط ١، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٠.
٧٢. أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للنشر، ط ١، عمان، الأردن، د.ت.
٧٣. نزيه أبو نضال، تمرد الأنثى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، ط ١، ٢٠٠٤.
٧٤. عبد الحفيظ الهاشمي، مصطلح الشعر في تراث العقاد الأدبي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط ١، اربد، الأردن، ٢٠٠٥.
٧٥. حسين واد، في مناهج الدراسة الأدبية، دار سراس للنشر، تونس، ١٩٨٥.
٧٦. مجدي وهية، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب.
٧٧. السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية، د.ط، بيروت، لبنان، ١٩٨٤.
٧٨. سعيد يقطين، قال الراوي ألبنيات الحكائية في السير الشعبية، المركز الثقافي العربي، ط ١، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٧.
٧٩. سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، د.ط، بيروت، لبنان، ١٩٩٧.
٨٠. سعيد يقطين، النص والنص المترابط، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، د.ط، ٢٠٠٥.



٨١. سعيد يقطين، انفتاح النصّ الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ١٩٨٩.

٨٢. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبثير)، المركز الثقافي العربي، ط ٤، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٥.

### ثانياً: الكتب الأجنبية المترجمة:

٨٣. ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد انطونيوس، منشورات غودات، ط ٢، بيروت، لبنان، ١٩٨٢.

٨٤. تزفيتان تودوروف، مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات وزارة الثقافة، ط ١، ٢٠٠٥.

٨٥. تزفيتان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات إتحاد كتاب المغرب، ط ١، الرباط، المغرب، ١٩٩٢.

٨٦. تزفيتان تودوروف، نقد النقد، تر: سامي سويداني، دار الشؤون الثقافية العامة، د.ط، بغداد، العراق، ١٩٨٦.

٨٧. جيرار جنييت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وآخرون، منشورات الاختلاف، ط ٢، الجزائر، ١٩٩٦.

٨٨. جيرار جنييت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، منشورات الاختلاف، ط ٣، ٢٠٠٣.

٨٩. جيرار جنيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، عبد  
الجليل الأزدي، عمر حلي، المشروع القومي للترجمة، الهيئة العامة للمطابع  
الأميرية، ط ٢، ١٩٩٧.

٩٠. جيرار جنيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي  
مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط ٢، الدار البيضاء،  
المغرب، ١٩٨٩.

٩١. روجن آلن، الرواية العربية، مقدمة تاريخية ونقدية، تر: حصة إبراهيم  
المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، د.ط، ١٩٩٧.

٩٢. رولان بارت، لذة النص، تر: فؤاد صفا والحسين مبحان، دار توبقال، ط  
٢، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٨.

٩٣. رولان بارت وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي، منشور الاتحاد  
الكتاب، ط ١، الرباط، المغرب، ١٩٩٢.

٩٤. جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي وعبد الجليل ناظم، دار  
توبقال، ط ٢، المغرب، ١٩٩٧.

٩٥. سارة كوفمان وروجيه لا بورت، مدخل إلى فلسفة دريدا، تر: إدريس كثير  
وعز الدين الخطابي، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩١.

٩٦. بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، تر: عبد الستار جواد، دار مجدلاوي للنشر  
والتوزيع، ط ٢، عمان، الأردن، ٢٠٠٠.

٩٧. جاب لتفلت J. Lintvelt « مقتضيات النص السردي الأدبي » ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي. ترجمة: رشيد بن جدو، د.ط، د.ت.

٩٨. جان كوهن، لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية، د.ط، بيروت، لبنان، ١٩٨٤.

٩٩. ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات، د.ط، القاهرة، مصر، ١٩٨٧.

١٠٠. ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية: تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، ط ١، دمشق، سوريا، ١٩٨٨.

١٠١. كريستيان أنجلي وجان إيرمان، السرديات، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبشير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط ١، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٩.

١٠٢. ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، تر: إبراهيم أمين، منشورات مال، ١٩٩٣.

١٠٣. هانز ميرهوف، الزمن في الأدب، تر: اسعد رزوق، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، مصر، د.ط، ١٩٧٢.

١٠٤. رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ٢، بيروت، لبنان، ١٩٨١.

---

١٠٥. مجموعة من الباحثين، نظرية الأغراض، نظرية المنهج الشكلي نصوص  
الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين  
المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، ط ١، الرباط، المغرب، ١٩٨٢.

١٠٦. مجموعة من الباحثين، طرائق التحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد  
كتاب، ط ٢، المغرب، الرباط، ١٩٩٢.



### ثالثا: رسائل وأطروحات:

١٠٧. يوسف الأطرش، أطروحة دكتوراه، بنية الخطاب السردي في الرواية الجزائرية المعاصرة، إشراف: عزالدين بويش، جامعة متوري، قسنطينة، الجزائر، ٢٠٠٣، ٢٠٠٤.

### رابعا: المراجع الأجنبية:

108. Prince Gérald, "introduction à l'étude du narrataire 14, 1973.
109. tzvtan Todorov, poétique, t 2, collection –qu'est ce quelle structuralisme " dition de seuil, paris, 1968.
110. J.Dubois, et all, Dictionnaire de Linguistiques, ed.Larousse, Paris, France, 1972.
111. Figures III édition de seuil, paris, 1972 ,Gérard Genette
112. Gérard Genette, Figures II, édition de seuil, paris, 1972.
113. La rousse grande forme. Mon tarmasse .paris. 1999
114. Paul ricoeur .du texte a l'action / essais d.ermeneutique2.  dition du seuil. Paris. France.1986.

### خامسا: المقالات العربية والأجنبية المترجمة:

١١٥. إبراهيم علي، المجال الأدبي والمجال الأيديولوجي، مقال دفاتر المركز، منشورات (CRASC)، وهران، الجزائر، عدد ٧، ٢٠٠٤.

١١٦. بنية سليمة، إشكالية الرواية الجزائرية الجديدة، محاضرات الملتقى العربي الثالث.

١١٧. منى بيكر، أنماط السرديات، ترجمة حازم عزمي في مجلة فصول، العدد ٦٦، ٢٠٠٥.

١١٨. رشيد بوجدر، "واقع الرواية في القرن العشرين"، مجلة الرؤيا، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، عدد 1، ١٩٨٢.

١١٩. رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، مجلة مختبر جامعة عنابة، ٢٠٠٦، الجزائر.

١٢٠. زوزو نصيرة، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد الثاني.

١٢١. عبد العالي بوطيب، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء العربي، بيروت، ١٩٩٢.

١٢٢. سعيد بوعطية، النقد الروائي، مجلة الرافد الإماراتية، العدد ٤٦، د.ط، د.ت، ٢٠٠١.

١٢٣. عبد الحليم بن عيسى، الاتصال اللغوي بين الدقة والغموض، مقال، مجلة اللغة والاتصال، جامعة وهران، العدد ١، الجزائر، أكتوبر ٢٠٠٥.

١٢٤. فرانيسكو ليجيرو، الترجمة: بضمير الخائن، مجلة الاختلاف، الجزائر، عدد ٣، ماي ٢٠٠٣.

١٢٥. أمال منصور، بنية الخطاب الروائي في آداب محمد جبريل جدل الواقع والذات النظر الأسفل نموذجاً، مجلة أصوات معاصرة، دار الإسلام للطباعة والنشر، د.ط، مصر، ٢٠٠٦.

١٢٦. فريدة النقاش، قراءة نقدية في رواية ذاكرة الجسد، مجلة العربي، العدد ٤٥٧، ديسمبر ١٩٩٦.

١٢٧. أحمد يوسف، سيميائيات التواصل وفعالية الحوار، مجلة مخبر السيميائيات جامعة وهران، ٢٠٠٤، الجزائر.

١٢٨. بايزيد فاطمة الزهراء، سيمياء الحواس في فوضى الحواس، محاضرات الملتقى الدولي الخامس للسيمياء والنص الأدبي، ١٥-١٧ نوفمبر ٢٠٠٨، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، ٢٠٠٨.

١٢٩. مجلة العلوم الإنسانية، دورية دولية علمية محكمة، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد العاشر، نوفمبر ٢٠٠٦.

#### سادسا: المواقع الانترنت:

130. <http://ar.wikipedia.org/wiki/>
131. <http://www.albayan.co.ae/albayan/culture/2001/issue81/ofaque/2htm>
132. <http://www.zahrira.net/>
133. [www.jehat.com/jeht/ar/sha3er/9-a.html](http://www.jehat.com/jeht/ar/sha3er/9-a.html).





# فهرس الموضوعات



## الفصل الأول: الزمن الروائي في روايات أحلام مستغانمي

١. مفهوم الزمن ..... ١٧
- ١-١- الأزمدة الخارجية ..... ٢٣
- ١-٢- الأزمدة الداخلية ..... ٢٤
٢. البنية الداخلية للزمن الروائي ..... ٢٧
- ٢-١- زمن السرد ..... ٢٨
- ٢-٢- زمن الكتابة ..... ٣١
- ٢-٣- زمن القراءة ..... ٣٣
- ٢-٣-١- الزمن الطبيعي ..... ٣٥
- ٢-٣-٢- الزمن النفسي ..... ٣٧
٣. عناصر الزمن عند جيرار جينيت ..... ٣٩
- ٣-١- زمن القصة ..... ٤٢
- ٣-٢- المدة والسعة ..... ٤٣
- ٣-٣- زمن السرد ..... ٤٤
- ٣-٤- المشهد ..... ٤٥

٤. البنية الخارجية للزمن الروائي ..... ٤٦

٤-١- زمن القارئ ..... ٤٦

٤-٢- زمن النص ..... ٤٨

٤-٣- الترتيب الزمني ..... ٤٩

٤-٣-١- الاسترجاعات ..... ٥٠

٤-٣-٢- الاستباقات ..... ٥٢

٤-٤- المدة الزمنية ..... ٥٥

٤-٤-١- الوقفة ..... ٥٥

٤-٤-٢- المشهد ..... ٥٦

٤-٤-٣- الملخص ..... ٥٧

٤-٤-٤- الحذف ..... ٥٨

٤-٤-٥- التواتر ..... ٥٩

٥. البناء الفني للزمن الروائي في روايات أحلام مستغانمي ..... ٦٠

٥-١- البناء الفني للزمن الروائي في ذاكرة الجسد ..... ٦٠

٥-١-١- البنية الداخلية للزمن الروائي في ذاكرة الجسد ..... ٨٠

٥-١-١-١- زمن القصة في الرواية ..... ٨٠

٥-١-١-٢- زمن السرد في الرواية ..... ٨١

٥-١-١-٣- زمن القراءة في الرواية ..... ٨٢

٥-١-٢- البنية الخارجية للزمن الروائي في ذاكرة الجسد ..... ٨٤

٥-١-٢-١- زمن الكاتب ..... ٨٤

٥-١-٢-٢- زمن القارئ ..... ٨٥



٨٦	٥-١-٢-٣- الزمن التاريخي
٨٧	٥-١-٣- عناصر الزمن الجيني في ذاكرة الجسد
٨٧	٥-١-٣- الترتيب الزمني في ذاكرة الجسد
٨٧	٥-١-٣-١- الاسترجاع
٩٨	٥-١-٣-٢- الاستباق
١٠١	٥-١-٣-٢- الديمومة المدة
١٠١	٥-١-٣-٢- المشهد
١٠٢	٥-١-٣-٢- الوقفة
١٠٣	٥-١-٣-٢- الحذف
١٠٤	٥-١-٣-٤- الخلاصة (المجمل)
١٠٦	٥-١-٣-٥- التواتر
١٠٨	٥-٢- البناء الفني للزمن الروائي في فوضى الحواس
١٠٨	٥-٢-١- البنية الداخلية للزمن الروائي في فوضى الحواس
١٠٨	٥-٢-١-١- زمن القصة
١٠٩	٥-٢-١-٢- زمن السرد
١١١	٥-٢-١-٣- زمن القراءة
١١٢	٥-٢-٢- البنية الخارجية للزمن الروائي في فوضى الحواس
١١٢	٥-٢-٢-١- زمن الكاتب
١١٢	٥-٢-٢-٢- زمن القارئ
١١٣	٥-٢-٢-٣- الزمن التاريخي
١١٣	٥-٢-٣- الترتيب الزمني في رواية فوضى الحواس

١١٣ .....	٥-٢-٣-١ - الاسترجاع
١١٤ .....	٥-٢-٣-٢ - الاستباق
١١٥ .....	٥-٢-٣-٣ - الخلاصة
١١٦ .....	٥-٢-٣-٤ - الحذف
١١٧ .....	٥-٢-٣-٥ - المشهد
١١٨ .....	٥-٢-٣-٦ - الوقفة
١١٩ .....	٥-٢-٣-٧ - التواتر
١٢١ .....	٥-٣-١ - البناء الفني للزمن الروائي في عابر سرير
١٢١ .....	٥-٣-١ - البنية الداخلية للزمن الروائي في عابر سرير
١٢١ .....	٥-٣-١-١ - زمن القصة
١٢٢ .....	٥-٣-١-٢ - زمن السرد
١٢٤ .....	٥-٣-١-٣ - زمن القراءة
١٢٥ .....	٥-٣-٢ - البنية الخارجية للزمن الروائي في عابر سرير
١٢٥ .....	٥-٣-٢-١ - زمن الكاتب
١٢٥ .....	٥-٣-٢-٢ - زمن القارئ
١٢٦ .....	٥-٣-٢-٣ - الزمن التاريخي
١٢٧ .....	٥-٣-٣ - الترتيب الزمني في رواية عابر سرير
١٢٧ .....	٥-٣-٣-١ - الاسترجاع
١٢٨ .....	٥-٣-٣-٢ - الاستباق
١٢٨ .....	٥-٣-٣-٣ - المدة (الديمومة)
١٢٨ .....	٥-٣-٣-٤ - الخلاصة

---

---

١٢٩ .....	٥-٢-٣-٥- الحذف
١٣١ .....	٥-٢-٣-٦- المشهد
١٣٣ .....	٥-٢-٣-٧- الوقفة
١٣٦ .....	٥-٢-٣-٨- التواتر

## الفصل الثاني: الصيغ السردية في روايات أحلام مستغانمي

١. مفهوم الصيغ السردية..... ١٤١
٢. أنواع الصيغ السردية..... ١٥٥
  - ٢-١- الخطاب المسرود..... ١٥٩
  - ٢-٢- الخطاب المحول (الأسلوب غير مباشر)..... ١٦٠
  - ٢-٣- الخطاب المنقول (الأسلوب مباشر)..... ١٦١
  - ٢-٤- صيغ السرد..... ١٦٢
  - ٢-٥- صيغ العرض..... ١٦٣
  - ٢-٦- صيغ النقل..... ١٦٣
٣. البناء الفني للصيغ السردية في روايات أحلام مستغانمي..... ١٦٥
  - ٣-١- اشتغال الصيغ السردية في ذاكرة الجسد..... ١٦٥
    - ٣-١-١- الخطاب المنقول وطرائق تشكله..... ١٦٥
    - ٣-١-٢- الخطاب المحول وطرائق شكله..... ١٧٣
    - ٣-١-٣- الخطاب المسرود وطرائق تشكله..... ١٧٥
  - ٣-١-٣-١- الأخبار..... ١٧٦
  - ٣-١-٣-٢- الوصف..... ١٧٨
  - ٣-٢- اشتغال الصيغ السردية في فوضى الخواص..... ١٨٦
    - ٣-٢-١- الخطاب المنقول وطرائق تشكله..... ١٨٦
    - ٣-٢-٢- الخطاب المحول وطرائق تشكله..... ١٨٧
    - ٣-٣- اشتغال الصيغ السردية في عابر سرير..... ١٩٠
      - ٣-٣-١- الخطاب المنقول وطرائق تشكله..... ١٩٠
      - ٣-٣-٢- سياق العنوان - عابر سرير -..... ١٩٣



١٩٦.....	٣-٣-٣- اشتغال الأسلوب المباشر وغير مباشر في عابر سرير
٢٠٠.....	٤. مستويات اللغة السردية عند أحلام مستغانمي
٢٠٠.....	٤-١- لغة السرد الروائي
٢٠٢.....	٤-٢- أنواعها
٢٠٥.....	٤-٣- إشكالية الفصحى والعامية في الخطاب الروائي
٢٠٧.....	٤-٤- اللغة الشعرية في الخطاب الروائي
٢١٢.....	٤-٥- اللغة السردية في رواية ذاكرة الجسد
٢٢٨.....	٤-٦- شعرية لغة السرد في ذاكرة الجسد
٢٢٩.....	٤-٦-١- النعت في رواية ذاكرة الجسد
٢٢٩.....	٤-٦-١-١- الأسود
٢٣٦.....	٤-٦-١-٢- الأبيض
٢٤١.....	٤-٦-٢- النعت والزمن
٢٤٤.....	٤-٦-٣- النعت والمكان
٢٤٦.....	٤-٦-٤- النعت والشخصيات

### الفصل الثالث: الرؤية السردية في روايات أحلام مستغانمي

٢٥١.....	١. مفهوم الرؤية السردية
٢٥٩.....	٢. أنواع الرؤية السردية
٢٦٢.....	٢-١- الراوي العالم لكل شيء في الرواية (الرؤية من خلف)
٢٦٣.....	٢-٢- الراوي الذي لا يعلم إلا ما تعلمه الشخصيات (الرؤية مع)
٢٦٣.....	٢-٣- الراوي الذي يعلم أقل مما تعلمه الشخصيات (الرؤية من الخارج)
٢٧٢.....	٣. موقع الرؤية السردية بين الداخل والخارج
٢٧٢.....	٣-١- الرؤية السردية والقارئ

٢٧٣ .....	٢-٣- الرؤية السردية بين الحضور والغياب
٢٧٤ .....	٣-٣- الرؤية السردية وموقف القارئ التقويمي
٢٧٥ .....	٤. السارد والمسروود له
٢٨٢ .....	٥. البناء الفني للرؤية السردية في روايات أحلام مستغانمي
٢٨٢ .....	٥-١- أنواع الرؤية السردية في ذاكرة الجسد
٢٨٧ .....	٥-١-١- الرؤية مع
٢٩٦ .....	٥-١-٢- الرؤية من خلف
٢٩٨ .....	٥-١-٣- الرؤية من الخارج
٣٠٢ .....	٥-٢- أنواع الرؤية السردية في فوضى الحواس
٣٠٤ .....	٥-٢-١- الرؤية مع
٣١٣ .....	٥-٢-٢- الرؤية من خلف
٣١٦ .....	٥-٢-٣- الرؤية من الخارج
٣١٩ .....	٥-٣- أنواع الرؤية السردية في عابر سرير
٣٢٤ .....	٥-٣-١- الرؤية مع
٣٣٠ .....	٥-٣-٢- الرؤية من خلف
٣٣٥ .....	٥-٣-٣- الرؤية من الخارج
٣٤٥ .....	الخاتمة
٣٥١ .....	المصادر والمراجع
٣٥٥ .....	فهرس الموضوعات





# خطاب الرواية عند أحلام مستغانمي



إعداد الدكتورة  
حكيمه سيفي  
أستاذة محاضرة - جامعة بسكرة

Bibliotheca Alexandrina



1241456

الرواد والمرجع الأصدق للكتاب الجامعي الأكاديمي

دار زهران للنشر والتوزيع

تلفاكس: 0096265331289 من ب.د: 1170 عمان - الرمز البريدي: 11941 الأردن  
E-mail: zahran.publishers@gmail.com www.zahranpublishers.com

**ZAHARAN**  
**زهران**  
**للنشر**

PUBLISHERS